ARTA 1 1971

ARTA

SOMMAIRE

Confrontations internationales		2
Cadran		4
Analogies TITUS MOCANU	Catégories de formes expressives dans l'art moderne	5
* * *	5 jeunes critiques : sur la Biennale '70	9
I. L. GEORGESCO	La collection « Al. Bogdan-Pitești » — image d'un moment de l'art plastique roumain	12
ANCA ARGHIR	Structures du style : Ion Sălișteanu	14
OLGA HORȘIA, PAUL PETRESCO	La vitalité de l'artisanat d'art (II)	16
Rétrospectives M. D.	Lucia Demetriade Bălăcesco	18
Poésie et art plastique	Henri Michaux (traduit en roumain par Modest Morariu)	20
Laboratoire M. D.	Ilie Pavel	21
ARNALDO POMODORO	Essayant une explication pour quelqu'un qui sait peu ou beaucoup sur le travail artistique	22
MIHAI DRISCO	Gillo Dorfles	24
Anthologie	Gillo Dorfles — fragments	25
Fiches pour une histoire de l'art roumain IOANA POPOVICI	Vasile Popesco	28
A. A.	Chronique trimestrielle	30
Visites d'ateliers	Vasile Crăiță Mândră, Gabriela Pătulea Drăguț	32
ȘERBAN EPURE	Glossaire	36
Tribune, Cimaises		37

Couverture I VASILE POPESCO : Nature morte, huile

Couverture III Vue de l'exposition « Le costume de cour dans les Pays Roumains (du XIVe au XVIIIe siècle) » — Musée d'Art de la République

Couverture IV LUCIA DEMETRIADE BĂLĂCESCO : Chez la modiste, dessin coloré

СОДЕРЖАНИЕ

Международные соревнования		2
Циферблат		4
Формы, совпадающие по времени ТИТУС МОКАНУ	Категории выразительных форм в составе современного искусства	5
* * *	Пять молодых критиков о Двухгодичной выставке '70	9
И. Л. ДЖОРДЖЕСКУ	Коллекция им. « Ал. Богдана-Питешть » — отражение одного из периодов румынского изобразительного искусства	12
АНКА АРГИР	Структуры стиля. Ион Сэлиштяну	14
ОЛГА ХОРШИО, ПАУЛЬ ПЕТРЕСКУ	Жизненность художественного ремесла (II)	16
Ретроспективные выставки М. Д.	Лучия Деметриаде Бэлэческу	18
Поэзия и изобразительное искусство	Анри Мишо (румынский перевод М. Морариу)	20
Лаборатория М. Д.	Илие Павел	21
АРНАЛЬДО ПОМОДОРО	Попытка объяснить турд художника тем, кто знает мало или много об этом	22
МИХАЙ ДРИШКУ	Жилло Дорфлес	24
Антология	Жилло Дорфлес, отрывки	25
Материалы для истории румынского искусства ИОАНА ПОПОВИЧ	Василе Попеску	28
А. А.	Трехмесячная хроника	30
Ателье	Василе Крэица Мындря, Габриела Пэтуля Дрэгуц	32
ШЕРБАН ЕПУРЕ	Глоссарий	36
Трибуна, Панно		37

На первой странице обложки: Василе Попеску. Натюрморт. Масло

На третьей странице обложки: Виды выставки «Придворный костюм в румынских княжествах в XIV—XVIII веках»

На четвертой странице обложки: Лучиа Деметриаде Бэлэческу. У модистки. Цветной рисунок

Redacția revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61. — *Administrația*: Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01
Abonamente: lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni — *Tiparul*: Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Șerban Vodă 133-135, București

40541

Lei 15

ARTA

REVISTĂ A UN. 'II ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVIII, NR. 1—1971

Colegiul redacțional:
VASILE DRĂGUȚ, ION FRUNZETTI, DAN GRIGORESCU, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU

Confruntări internaționale		2
Cadran		4
Analogii		
TITUS MOCANU	Categorii de forme expresive în alcătuirea artei moderne	5
* * *	5 critici tineri: despre Bienala '70	9
I.L. GEORGESCU	Colecția « Al. Bogdan-Pitești » — imagine a unui moment plastic românesc	12
ANCA ARGHIR	Structuri ale stilului. Ion Sălișteanu	14
OLGA HORȘIA, PAUL PETRESCU	Vitalitatea meșteșugurilor artistice (II)	16
Retrospective		
M.D.	Lucia Demetriade Bălăcescu	18
Poezie și plastică	Henri Michaux (în românește de M. Morariu)	20
Laborator		
M. D.	Ilie Pavel	21
ARNALDO POMODORO	Încercînd o explicație față de cine știe puțin sau mult despre munca artistică	22
MIHAI DRIȘCU	Gillo Dorfles	24
Antologie	Gillo Dorfles — fragmente	25
Fișe pentru o istorie a artei românești		
IOANA POPOVICI	Vasile Popescu	28
A.A.	Cronica trimestrială	30
Atelier	Vasile Crăiță Mândră, Gabriela Pătulea Drăguț	32
ȘERBAN EPURE	Glosar	36
Tribună		
MIHAI NADIN	Notații despre terminologia criticii	37
Simeze		38

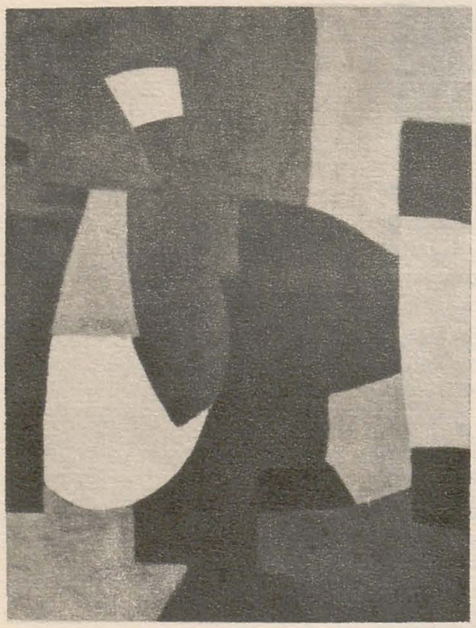
Coperta I: VASILE POPESCU: Natură moartă, ulei
Coperta III: Aspect din expoziția « Costumul de curte în Țările Române (sec. XIV—XVIII) » — Muzeu de artă al Republicii
Coperta IV: LUCIA DEMETRIADE BĂLĂCESCU: La modistă, desen colorat

1 ANUL XVIII NR. 1—1971
1971

Colectivul redacțional:
Redactor șef: ANATOL MÂNDRESCU; Redactor șef adjunct: ANCA ARGHIR; Secretar general de redacție: IOAN HORGA; Redactori: OLGA BUȘNEAG, MIHAI DRIȘCU, VIOREL HAROSA, HORIA HORȘIA
Corector: INGRID GEORGESCU; Prezentare tehnică: SANDA GUSTI
Macheta artistică: ANAMARIA SMIGELSKI

E X P O Z I Ţ I I

● O mare expoziţie retrospectivă consacrată lui Serge Poliakoff (1906—1969) a fost deschisă



între 29 septembrie — 29 noiembrie la Muzeul de Artă Modernă din Paris. Au fost expuse 70 de picturi în ulei şi guaşe provenind din muzee şi colecţii particulare din Franţa şi din străinătate.

E D U C A Ţ I E   A R T I S T I C Ă

● Operaţiunea a fost lansată de magazinele Prisunic din Franţa în 1967 şi a avut ca scop difuzarea multiplelor. Anul acesta (1971) multiplele vor consta dintr-o serie de litografii datorate lui Messagier, Matta, Courtin, Bram van Velde, Alechinsky şi Arman. În cadrul aceloraşi iniţiative, avînd drept scop accentuarea pătrunderii în diferite medii sociale a lucrărilor de artă plastică, se situează şi iniţiativele altor magazine şi sucursale (Monoprix) şi mici firme de design. Preţurile multiplelor au fost ridicate anul acesta de la 100 la 150 de franci.

T E H N O L O G I E — A R T Ă

● Institute of Contemporary Arts (ICA), Londra, cunoscut pentru consecventa încurajare a inovaţiei în artă, pregăteşte pentru anul 1971 expoziţia cu titlul Electric Circus. În acest scop ICA apelează la artişti şi la cercetători în sectoarele tehnologiei. Expoziţia va consta din realizarea unui mare « environment » (ambient) în care unda luminoasă, cea sonoră, ultrasunetul şi razele laser se vor întrepătrunde creînd un spaţiu la naşterea căruia spectatorul va participa fiind solicitat de el în acelaşi timp. Această expoziţie spaţiodinamică va include de asemenea mişcări controlate de aer şi apă. La precedenta expoziţie de la ICA « Ten sitting rooms » (Zece saloane) au participat 10 artişti cărora li s-a încredinţat crearea de spaţii apte a fi utilizate de vizitatori. Fiecare din cei 10 participanţi a primit 100 de lire. Tinerii artişti (unii dintre ei de abia au terminat universitatea) au creat, în spiritul unor tendinţe foarte noi, mobilier şi ambiente pentru această expoziţie.

M I S C E L L A N E A

● În revista Cimaise, Herta Wescher se ocupă pe larg de activitatea culturală din acele microoraşe dezvoltate din localităţile de la periferia Parisului. Exemplele date de autoare indică rezultate pozitive: la Colombes, Maison des femmes et de la culture, condusă de Claude Dado Breujot, se poate dispensa de susţinerea financiară acordată de municipalitate, sprijinindu-se acum exclusiv pe veniturile provenite din cotizaţii. Fostul local — o simplă baracă — a fost înlocuit cu o clădire adecvată, construită de arhitectul Poittier, cuprinzînd numeroase încăperi, restaurant, săli de sport, de spectacole şi expoziţii, ateliere de lucru, bibliotecă, discotecă. Membrii casei de cultură îşi instalează aici atelierele (foto, film, serigrafie etc.)

La Montreuil, Galeria municipală a prezentat în cadrul aceleiaşi activităţi culturale de descentralizare expoziţii consacrate constructivismului, multiplelor etc.; ultima dintre ele întruneşte lucrări ale pictorilor naivi.

● Municipalitatea din Vitry întreprinde realizarea unui vast efort de implantare a artei în viaţa cotidiană. Programul include dotarea cu lucrări de artă (sculptură, mozaic, frescă) a clădirilor publice şi a grupurilor H.L.M. astfel încît Vitry să devină un oraş al artelor. Consilierul cultural solicită, pentru a favoriza un climat de participare la iniţiative, avizul locatarilor pentru amplasarea sau achiziţionarea lucrărilor. O sculptură a Aliciei Penalba, lucrări în frescă de Hernandez se află la Vitry; pentru primărie se prevede un stabil de Calder. Acelaşi consilier a organizat o expoziţie a lui Gérard Schneider, manifestare de care Parisul era încă lipsit.

S. A.

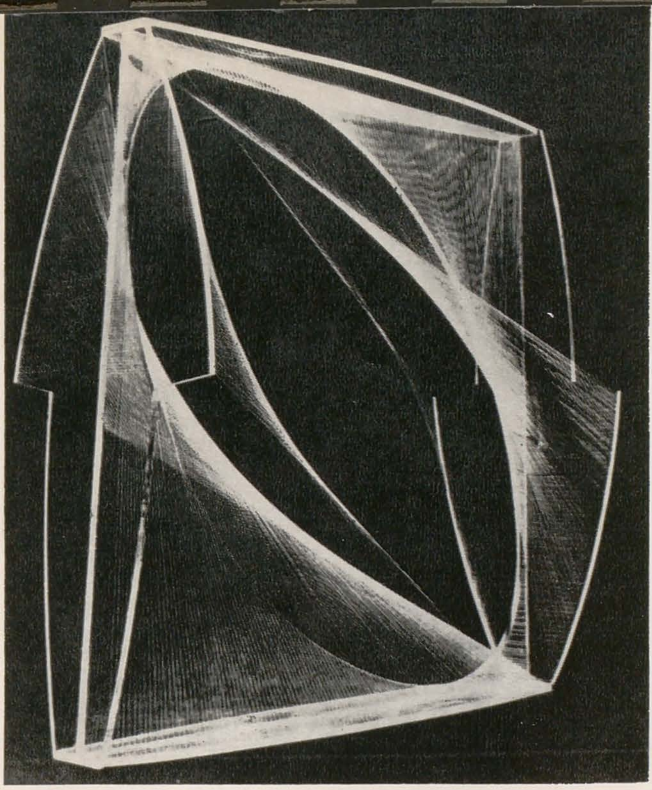
● Veritabilul portret al papei Iuliu al II-lea pictat de Rafael între anii 1511—1512 a fost descoperit. El se află la National Gallery, Londra, şi a fost identificat de Cecil Gould. Din cele 11 versiuni considerate de Vasari ca fiind mai importante, pînă acum 20 de ani originală era considerată a fi cea aflată la Muzeul Uffizi. Argu-

mentele în favoarea omologării ca original a versiunii de la National Gallery sînt rezultatul examenului cu raze, care a evidenţiat urmele unor reveniri a căror prezenţă ar fi inexplicabilă într-o copie; de asemenea, în colţul din stînga se află indicat numărul 118 care corespunde celui din « Inventarele Borghese » publicate în 1964—65 de Paola della Pergola. Portretul papei Iuliu al II-lea la care ne referim a fost achiziţionat de National Gallery în 1824 împreună cu alte 37 de picturi pentru suma de 57.000 lire; astăzi valoarea sa este de circa 3 milioane de lire.

M U Z E E

● De curînd, la Berkeley, California, s-a deschis Muzeul de Artă al Universităţii (University Art Museum) cu o expoziţie cuprinzînd 600 de opere din toate epocile culturale ale umanităţii. Noua clădire, a cărei construcţie a fost iniţial finanţată din cotizaţiile studenţilor, este cea mai mare dintre clădirile muzeelor universitare din S.U.A. Interiorul construcţiei, proiectată de arhitecţii Ciampi, Jorasch şi Wagner din San Francisco, conţine spaţii extensibile.

Expoziţia permanentă cuprinde la inaugurare opere de artă reprezentative din Africa, Oceania, cele două Americi, China, Japonia, India ca şi obiecte de artă egiptene, greceşti, etrusce, romane şi medievale. Sînt prezentate de asemenea selecţii de picturi şi sculpturi din secolul al XVI-lea pînă în prezent. Printre operele alese pentru expoziţie de directorul Peter Selz se află numeroase vase antice greceşti împrumutate din colecţia Randolph Hearst, picturi de Savoldo, Caracciolo şi Rubens din colecţia permanentă a muzeului, picturi de El Greco şi Cézanne de la fundaţia Norton Simon, un tablou de Rembrandt de la Muzeul Getty, mai multe bronzuri de Rodin de la Fundaţia de Artă B. G. Cantor din Los Angeles County Museum of Art, un van Gogh din colecţia Menil din Houston şi o serie de opere din cei mai mari artişti din secolul XX de variate tendinţe stilistice.



Titus Mocanu

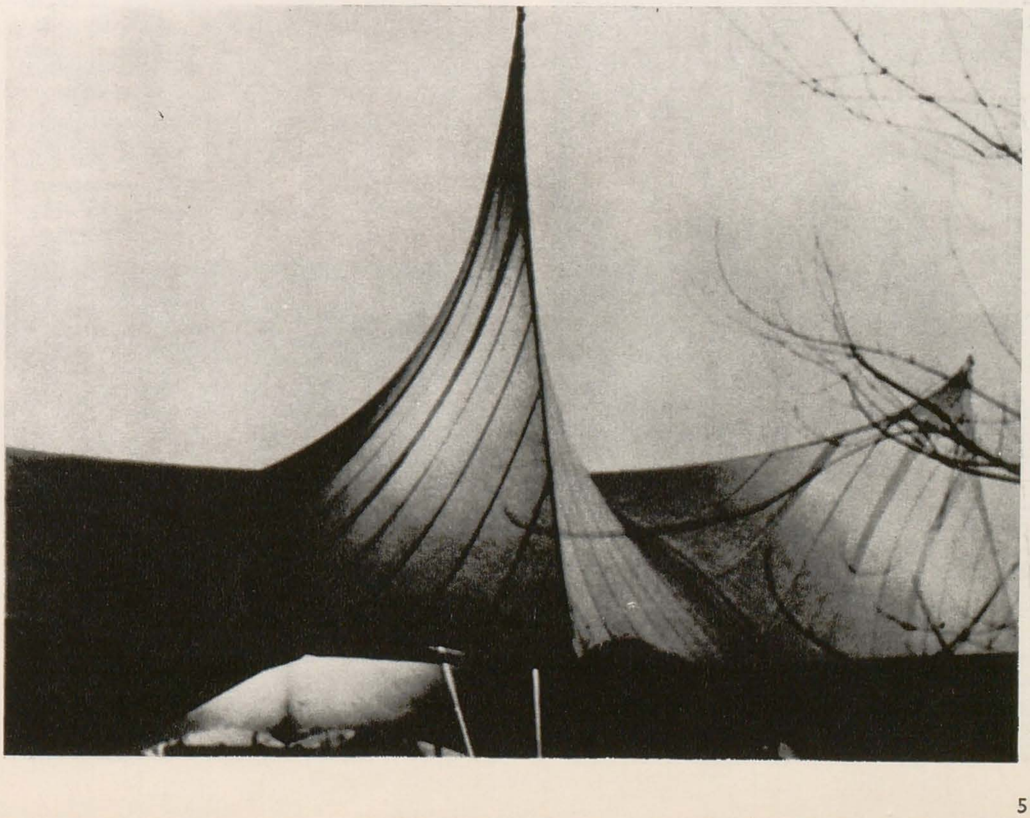
CATEGORII DE FORME EXPRESIVE ÎN ALCĂTUIREA ARTEI MODERNE

Faptul că formele vizuale au o importanță deosebită în dezvoltarea tipurilor estetice și a stilurilor, în ansamblul artelor plastice, nu are nevoie de nici o argumentare. În fond, întreaga mișcare a artei este, într-un anumit sens, un proces necontenit de plăsmuire a unor noi forme și o încercare de a se trece de la vizibilul constatat și aparent, către invizibilul de profunzime, sau chiar în direcția posibilului intuit abia în perspectivă. Vizibilul constatat — sau macroconfigurația, « invizibilul » de adîncime — sau microalcătuirile spațiale, sesizabile cel mult la microscop, precum și la microscopul electronic — și, în sfîrșit, lumile posibile, cu formele lor pure și negîndite pe plan rațional decît în calitate de ample alternative în devenire, constituie, în acest înțeles, cele trei momente fundamentale ale întregii evoluții în cuprinsul istoriei artelor. De aceea sîntem și în măsură să spunem că, în linii generale, prima vîrstă a artei europene — sau vîrsta primei ei tradiții, ce acoperă secole de-a rîndul de aspirații și de străduințe estetice — este aceea a vizatului aparent; este vorba de forma intuitivă ce intră, în mod aproape imediat, în cîmpul retinei și în fluxul ei de transformări succesive, pentru ca abia fantezia să o prelucreze, să-i dea semnificații filozofice și artistice, și s-o restituie înnoită, într-un sistem de parametri ai expresiei plastice, cum ar fi spațiul, timpul, mișcarea, lumina și culoarea.

Nu poate fi pusă la îndoială împrejurarea că acești parametri ai formelor și accentele diferite, ce pot fi puse în cazul relațiilor care se stabilesc între ei, au o importanță covîrșitoare în elaborarea compoziției propriu-zise. Astfel, hegemonia spațiului asupra luminii a călăuzit spiritul antic în direcția unei limpeziri depline a formelor (Winckelmann). Dimpotrivă, preponderența luminii în raport cu spațiul — aceasta petrecîndu-se, după cum remarcă, pe bună dreptate, René Huyghe, pentru prima oară, în mod manifest, în viziunea lui Leonardo da Vinci — a dus la înecarea formei într-un mediu fluid inițial, fapt ce va caracteriza, de aici înainte, o mare parte a picturii occidentale și va culmina o dată cu impresionismul.

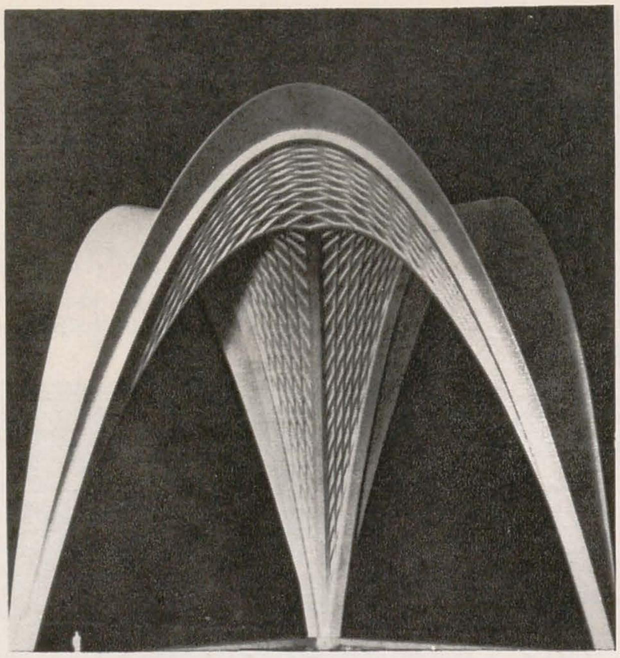
Altul e rostul luminii și altele sînt semnificațiile spațiului în întregul artei moderne. Este suficient să amintim împrejurarea că în creațiile optice ale zilelor noastre lumina poate fi concepută, de pildă, ca realitate « tangibilă » — sau ca entitate artificială efectivă, obținută pe căi electronice — pentru a ne da seama de schimbările profunde ce s-au petrecut în această direcție.

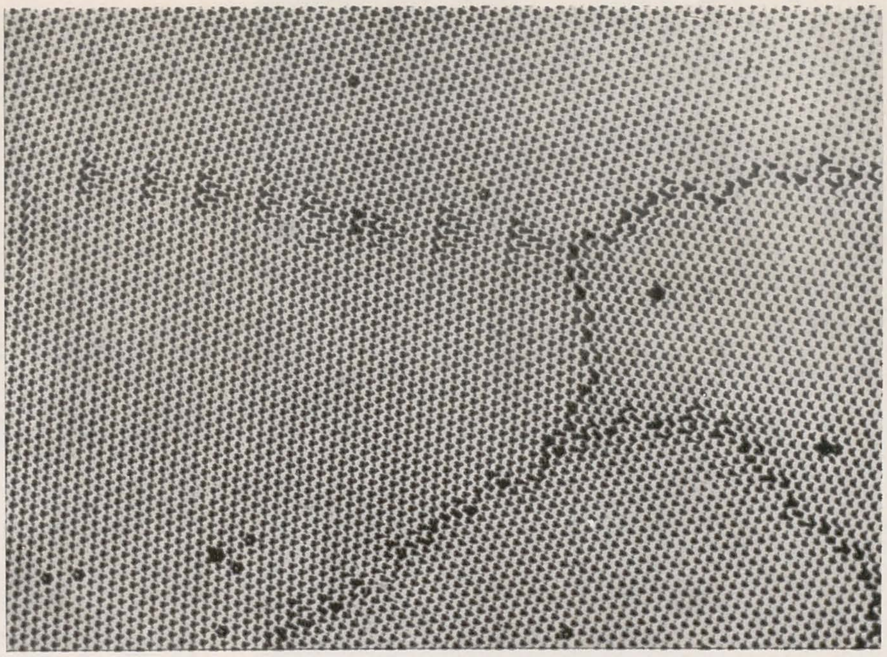
Și totuși, dincolo de rolul îndeplinit de parametrii formelor și abstracție făcînd de temeiurile pe care se sprijină modificările de accent în sistemul lor de alcătuire, rămîne preocuparea esențială pentru forma ca atare. Lărgirea lumii formelor, consfințirea unor moduri ale expresiei care nu au fost presimțite mai înainte, adîncirea perspectivei, în sensul dezvăluirii unor lumi de plăsmuiri posibile în devenire, constituie preocupările centrale ale artei timpului nostru. Că este așa ne-o dovedește un singur exemplu. Marcel Brion consideră, de pildă, că artistul desăvîrșit și inegalabil, într-un anumit sens, în întreaga istorie a artelor, este Paul Klee, deoarece a mers cel mai departe în inițierea și în întîmpinarea unei pluralități de lumi în alternativă. Atît de departe țintește viziunea lui Klee, încît pînă și articulațiile perspectivei devin obiect plastic în sine, iar formele fantastice care sînt propuse aparțin unor orizonturi de lume care ne copleșesc prin misterul lor existențial. Spre deosebire de Klee, Tanguy ne oferă o singură lume a formelor insolite posibile. Aceasta implică însă o mișcare în trei timpi. La început, formele ies parcă din aluatul primordial al realității și devin plămădiri în naștere, apte de a lua orice înfățișare eventuală. Apoi, fantomele inițiale se încheagă și se consolidează. Ulterior, ele se transformă în puzderii de automate, care se mișcă implacabil către un orizont, în mare măsură nelămurit, după ce au zdrobit parcă o lume reală și foarte pămînteană, am putea spune — o lume care a asistat neputincioasă la un spectacol cosmic fără ieșire. Miró imaginează, de asemenea, o lume unică a formelor posibile. Ea se definește însă, în primul rînd, prin bidimensionalitate.



1. Naum Gabo: Construcție lineară, 1942—1943

2. Frei Otto (și colaboratorii): Lanț în cadru curb (studiu geometric), 1962—1963





În această privință, senzația că iei în posesie o realitate feerică, neterestră, în două dimensiuni, este ea însăși stranie. Noi sîntem obișnuiți cu intuiția spațializată și euclidiană, care ne permite să pășim cu ușurință în cîmpuri materiale avînd adîncime și presupunînd așezări volumetrice, și orice alterare sau contrazicere a unei asemenea intuiții reprezintă, prin definiție, o invitație către un tărîm de un alt ordin; un tărîm fie secund, în sensul că cere o adîncire în substanța însăși a lucrurilor, fie primordial, în înțelesul că face cu putință participarea noastră la entitățile universale.

Asemenea tendințe de investigare în domeniul posibilului nu sînt proprii numai artelor vizuale. În literatură, năzuința de a descrie lumi în alternativă se manifestă atît în modul cum sînt concepute destinele umane, cît mai ales în felul cum se gîndește spațiul și timpul. Nu mai este vorba, astăzi, în romanul modern, despre timpul ireversibil, curgînd ca un fluviu, imaginat într-un mod cît se poate de rațional, și, uneori, aproape empiric, ci de un timp multiform sau «punctual», de un timp reversibil, condensat sau extins, interior și exterior, profund sau aparent — un timp ce descrie durata experienței «neutrale» sau absurdul unei așteptări fără speranță. În muzică, încercările în sfera posibilului par a fi, cîteodată, și mai concludente. Sînt remarcabile, în acest fel, anumite intenții ale muzicii concrete de a reda, în noianul de zgomote «culese» din mediul înconjurător, unele succesiuni discrete, care să apară, ca într-un act de neașteptată transparență, din însăși ordinea adîncă ce stă la temelia și în natura ultimă a lucrurilor. Numai în baza unei atari convingeri a fost cu putință dezvăluirea aproape microstructurală, de pildă, ca într-un studiu de biologie, a procesului de creștere și de înflorire a plantelor într-o seră. Seriile de semne sonore se string lent, mai întîi, într-un sistem de trepte ce sugerează un domeniu pur constituit din cristale. Celulele cresc treptat, pentru ca, deodată, totul să se spargă cu zgomot asurzitor. Înflorirea a suspendat, pentru o clipă, atmosfera de liniște și de construcție sistematică din acest imperiu, pe cît de ascuns, pe atît de fecund, al tăcerii. Apoi, sera își reia viața obișnuită, pe care noi nu o percepem, dar care există undeva, ca un fel de temei al propriei noastre ființe.

Este evident faptul că, în cuprinsul artelor plastice, această aplicare a spiritului și a sensibilității umane moderne către zonele posibilului se leagă intim de înclinația spre noi forme vizuale ce pot fi descoperite în perspectivă. O asemenea frămîntare autentică, pentru a se pune în evidență noi alcătuiri în lumea formelor, cere însă gîndire sistematică și, uneori, impune chiar elaborarea unei doctrine înnoitoare și a unor metode eficace — cel puțin la scară industrială, dacă nu la nivel strict artistic — iar aceasta, pentru ca lucrul propriu-zis, cu mijloacele expresive, să fie cît mai rapid și cît mai inspirat cu putință. Desigur, în cadrul oricărei doctrine de acest fel clasificarea tipurilor de forme vizuale devine o preocupare estetică de prim rang.

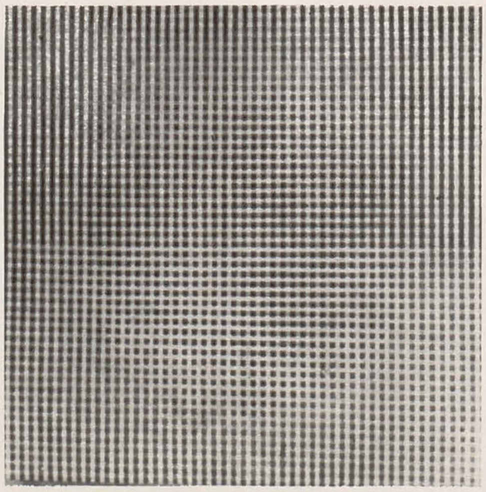
Dacă vrem însă să schițăm un tablou cuprinzător al formelor plastice, în epoca noastră, nu putem face așa ceva fără a ține seama de teoriile formulate anterior în această privință. Înainte de toate, sîntem obligați de a înregistra teza lui Étienne Souriau expusă încă în anul 1929 — teză ce se referea, în mod explicit, la clasificarea formelor expresive. Pentru esteticianul francez, trei erau categoriile posibile de forme, și anume formele pitagoreice, formele dinamice și, în sfîrșit, cele skeuologice. Acestea din urmă erau privite, conform semnificației grecești a cuvîntului — în măsura în care termenul trimite la ideea de unealtă confecționată de mîna omului — ca o categorie plastică ce cuprindea întregul domeniu al obiectelor industriale și al creațiilor artificiale, în general. Se adăugau la aceste tipuri, să le spunem autonome, modurile subiective ale percepției, sau formele psiho-estetice. Cît privește primele două clase de forme, acestea erau gîndite destul de eteronom. Astfel, în grupa formelor pitagoreice erau trecute și configurațiile strict geometrice, dar și formele cu sens alegoric sau simbolic, cum ar fi triunghiurile suprapuse, cu înțelesuri religioase, crucea, semiluna, sau alte plăsmuiri metaforice mult mai complexe. În cadrul tipului de forme dinamice se subînțelegeau configurațiile spațiale în substanța cărora era prezentă mișcarea.

Fără îndoială, în zilele noastre sîntem siliți de a adopta o poziție mult mai precisă și mai analitică referitoare la totalitatea extrem de complexă a lumii formelor. În virtutea unei atari poziții putem împărți astăzi ansamblul formelor expresive în șase categorii distincte. Clasele diviziunii constituie un sistem deschis, mai ales dacă ținem seama de împrejurarea că, la aceste tipuri fundamentale, se adaugă o a șaptea categorie de forme — sau grupa de alcătuiri și așezări spațiale ce reprezintă însăși combinarea liberă a speciilor de bază. În sistemul tipurilor fundamentale intră, desigur, în primul rînd, potrivit spiritului artei epocii contemporane, formele geometrice pure sau ideale și formele succesive. Acestea din urmă pot avea fie caracter serial, fie unul propriu-zis dinamic. O a treia categorie de forme ar constitui-o familiile de plăsmuiri alegorice, care, atîta vreme cît sînt gîndite în sensul mentalității lui Heinz Werner, se leagă organic de o a patra grupă și anume, de aceea a formelor fantastice. Ar urma importanta serie a formelor obiectuale. Acestea ar trebui concepute, într-o primă alternativă, în înțeles clasic. Prin urmare, ele reproduc, într-o asemenea eventualitate, contururi externe, bine selectate și exemplare, sau macro-obiecte semnificative. Ceea ce înseamnă, cu alte cuvinte, că ele se supun principiului mimetic, de esență aristotelică. Într-o accepție modernă, reproducerea ar ținti către aspectele discrete și neperceptive ale lucrurilor. Drept urmare se tinde, în acest fel, la reconstituirea microstructurilor profunde ale lumii reale. În sfîrșit, într-o altă ipoteză ar intra în discuție posibilitatea artistului de a înfățișa discursiv obiecte banale sau cotidiene. Aceasta ar reprezenta o mișcare a sensibilității întru

3. Pier Luigi Nervi: Proiect pentru catedrala din New Norcia — Australia, 1959—1961

4. Rețea formată din mici bule de săpun omogene, cuprinzînd zone diferit orientate; mărire ×7 (fotografie)

5. Max Bill: Integrarea a patru sisteme, 1958—1960



totul specifică artei pop. Ultima grupă de forme ar cuprinde diferitele modalităţi capricioase ale expresiei, cum ar fi, bunăoară, petele de lumină şi de culoare, aşezate în cîmpuri abstracte, iar aceasta, fără trimitere la vreun « nivel » anumit al lumii obiectelor şi fără aluzie alegorică la un domeniu mai înalt — un domeniu pentru care forma respectivă ar depune, astfel, vreo mărturie.

Trecerea pe primul plan, în cadrul diviziunii, a formelor geometrice pure sau ideale are un temei bine determinat. Nu ştim în ce măsură judecata lui Eugenio d'Ors — potrivit căreia societăţile bine consolidate şi cu o administraţie centralizată nutresc înclinaţii către formele geometrice, în vreme ce colectivităţile sociale fărîmiţate, de tipul acelora medievale, denotă predilecţii pentru formele naturale — are o valoare absolută. Este însă sigur faptul că, în epoca modernă, dincolo de tendinţele de edificare riguroasă a construcţiei vieţii sociale, dezvoltarea uimitoare a matematicii şi înrîuririle exercitate de spiritul matematic asupra multor domenii ale culturii, precum şi ale civilizaţiei, explică, în cea mai mare parte, înflorirea viziunii geometrice în însăşi substanţa profundă a artei.

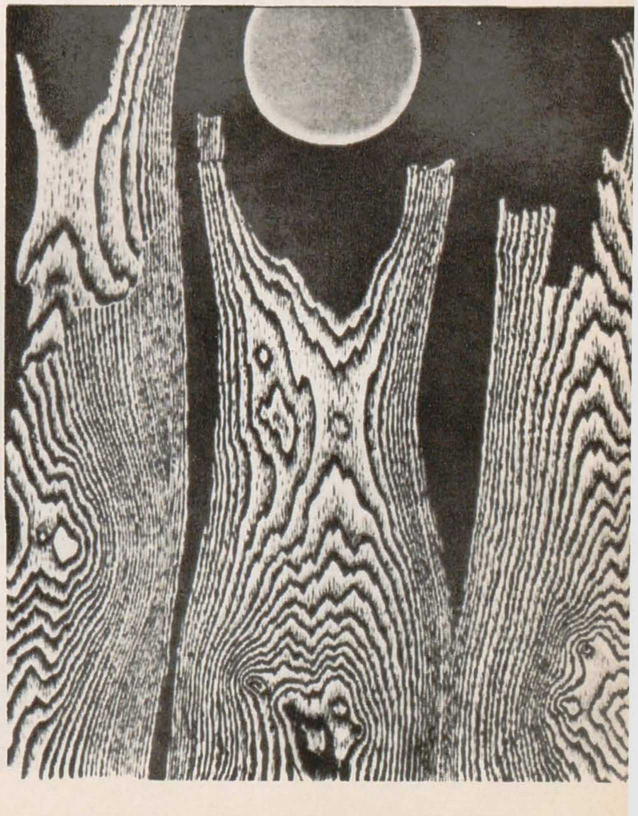
Privind chestiunea din acest punct de vedere, putem stabili paralelisme surprinzătoare între rezultatele gîndirii matematice, şi, cu deosebire, ale aceleia geometrice, şi creaţiile de factură constructivistă în special. Un anumit exemplu poate apărea aproape simbolic pentru această corespondenţă, atît de semnificativă. Astfel, este cunoscută importanţa pe care a dobîndit-o, în topologie, «teoria generală a nodurilor». Topologic vorbind, un cerc, oricît l-ai deforma, în ipoteza că este elastic, desfăcîndu-l obţii tot un cerc. Fără îndoială, răsucindu-l, capeţi un alt «nod»* diferit de cel iniţial. Este vorba de un nod simplu, mai simplu chiar decît «nodul trifoi». Un atare nod poate constitui oricînd eventualul « laţ » plastic, apt de a fi sugerat în sculptură. Există o compoziţie spaţială a lui J. de Rivera, intitulată Construcţie 80, care reproduce aproape fidel un asemenea « laţ perfect » topologic. El este înfăţişat sub forma unei benzi ideale, care se roteşte lent. Şi nu trebuie să uităm, în acelaşi timp, remarcabila lucrare a lui Gabo, din anii 1942—1943, denumită Construcţie lineară. Ea reprezintă aproape un studiu topologic de « frontieră »; iar « frontiera » este trasată în jurul unui nod.

Sînt ştiute, de asemenea, rezultatele la care s-a ajuns în sculptură şi, mai ales, în arhitectura contemporană, prin extinderea, în domeniul estetic, a formelor particulare ce descriu diferitele modalităţi ale ecuaţiei generale de gradul doi, cu trei variabile, din geometria analitică. În acest sens, două exemple sînt edificatoare. Astfel, paraboloidul hiperbolic în formă de « şa » a devenit, în mod curent, siluetă de acoperiş modern, în vreme ce hiperboloidul de rotaţie cu o « pînză », aşezat, de pildă, pe un fus confecţionat la strung, ca în viziunea lui Gabo, s-a transformat (asemenea conului de ordinul al doilea, de altfel) în profil sculptural de mare expresivitate.

La rîndul lor, formele succesive se dezvoltă, în mod similar, sub influenţa gîndirii matematice şi a aceleia ştiinţifice în general. Prima categorie de forme succesive şi anume grupa formelor seriale stau sub semnul teoriilor combinatorii matematice şi sub acela al algebrelor abstracte. Este adevărat că cele dintîi compuneri seriale, în artă, nu s-au realizat în cîmpul vizualităţii. Se poate spune, pe bună dreptate, că Schönberg a ajuns, în compoziţia muzicală, cu mult înaintea pictorilor « serialişti », la intuiţia înnoitoare şi genială a rostului ce-l poate avea o

« structură » profund gîndită şi aptă de algoritmări probabile, în ţesătura unui întreg artistic riguros alcătuit. Desigur, limbajul muzicii dodecafonice a fost iniţiat prin revizuirea, în spiritul seriei matematice de tip Fourier, a însăşi gamei tradiţionale în do major. Această gamă presupune existenţa a opt note fundamentale, despărţite între ele prin intervale inegale, în măsura în care, pe lîngă tonuri, gama implică şi două semitonuri. Pentru Schönberg a apărut necesitatea împărţirii intervalului de octavă în intervale mici, dar absolut egale (semitonuri), obţinîndu-se în acest fel douăsprezece praguri * de bază. Aceste intervale stau la temelia muzicii seriale, formînd aşadar o nouă structură. Fără îndoială, o asemenea structură duce, prin combinările elementelor constitutive, la o viziune melodică cu totul modificată şi la o schimbare de perspectivă a muzicii în ansamblul ei.

Asemănător s-a pus problema şi pe tărîmul artelor vizuale. Dacă Vasarely sau Max Bill compun serial, acest lucru îl îndeplinesc pornind de la un element iniţial (de exemplu, pătratul) şi de la o structură, adică, de la un interval bine definit, care e ocupat de o serie de pătrate egale, diferite între ele doar prin gradele lor de tonuri, sau prin « gradientele » lor de lumină. Mişcarea înseamnă, în această alternativă — aşa cum susţine Karl Gerstner — schimbarea ordinii naturale, prin permutări succesive, care îngăduie instaurarea unor noi semnificaţii a legăturilor dintre componentele originare. Aceasta se întîmplă prin folosirea, permanentă şi nealterată, ca în muzică, a principiului esenţial al « scării » sau al gamei. Trebuie făcută însă aici precizarea că, dacă cei mai mulţi dintre pictorii contemporani « structuralişti » pornesc, în compoziţiile lor, de la elemente iniţiale luate din domeniul geometriei — făcîndu-se astfel şi legătura inevitabilă între formele geometrice pure şi cele seriale — alţi artişti optează pentru un alt temei, sau pentru un alt punct de plecare. De obicei, un asemenea temei este găsit, de această dată, în lumea formelor obiective şi anume, în sfera microstructurilor naturale. Vorbim, în asemenea cazuri — cum ar fi, bunăoară, situaţiile unor creaţii seriale



6. Structura unui cristal spart cuprinzînd cupru şi magneziu; mărire ×300 (fotografie)

7. Heinz Mack: Structură

8. Max Ernst: Pădure, 1956

* Silueta seamănă cu un 8. Transformarea este topologică şi în acest caz, deoarece nu s-a produs nici o « rupere ». Se spune, deci, că această transformare este bicontinuă şi bijectivă (biunivocă).

* Gama obişnuită în do major are opt note şi şapte intervale sau praguri. Dintre aceste intervale, două sînt semitonuri (mi-fa; si-do). Rămîn întregi (tonuri) cinci intervale. Împărţind aceste cinci intervale, mai mari, în cîte două semitonuri (prin note diez), se obţin zece intervale riguros egale. Adunîndu-le împreună cu cele două semitonuri iniţiale se ajunge la douăsprezece intervale. Structura dodecafonică are deci douăsprezece intervale şi treisprezece note (una repetată în final).

elaborate de Heinz Mack, sau cazurile compozițiilor structurale, în arhitectură, imaginate de Fuller sau Nervi — de o sinteză între formele seriale și cele ce izvorăsc din lumea micro-obiectelor — lume care este restituită, pînă la urmă estetic, în mod original și transfigurat.

În ceea ce privește formele succesive dinamice, se poate spune că acestea se aseamănă cu cele seriale prin faptul că, deși nu implică structuri de bază permutabile, ele presupun întotdeauna prezența nemijlocită a mișcării. Numai că mișcarea este inclusă, de această dată, într-o formă mult mai precisă și mai reală decît este gîndită ea în cazul schimbărilor obținute pe căile viziunii combinatorii. Angajarea mișcării « tangibile » în însăși substanța compoziției plastice — fie în sensul capricios al lui Calder (fără surse de energie propriu-zise), fie în acela schițat de Naum Gabo, Brâncuși, Len Lye sau Jean Tinguely (cu surse de energie), fie în alternativa ilustrată de Enzo Mari, Kobashi sau Bruno Munari, după opinia lui George Rickey (așadar cu participarea observatorului), fie chiar în înțelesul lui Jacow Agam sau Victor Vasarely (prin dematerializarea formelor cu ajutorul rotirilor repezi, ca în mișcarea circulară a spițelor unei roți) — reprezintă, fără îndoială, o bază pentru crearea operelor ce se înscriu, prin definiție, în zonele artei cinetice.

Apare acum evidentă constatarea că, în timp ce primele două tipuri de manifestare ale expresiei stau, în principiu, sub semnul matematicii și al fanteziei științei în genere, familia formelor alegorice și fantastice se revendică, prin însăși chemarea lor, din sferele visului, ale subconștientului și din lumea deschisă a imaginației chinuite și, uneori, stăpînite de tensiuni și de porniri dionisiace.

Formele alegorice (în limba greacă termenul alegorie a însemnat, la origine, mărturie într-un proces; a căpătat, apoi, prin extensiune, înțelesul de mărturie în general) exprimă, întotdeauna, o relație. Este vorba de raportul între un semn, avînd un purtător material, și o realitate de rang mai înalt. Exact așa cum evoca Hölderlin frumusețile altor teritorii ale lumii, cînd afirma că « strălucirea naturii este manifestarea a ceva mai înalt », tot în acest fel, alegoria plastică expune o mărturie concretă, care să țină locul unei realități de o ordine ideală. Întocmai așa procedează Le Corbusier în cazul proiectării capelei de la Ronchamp (unde este cunoscută alegoria navei biblice în tratarea acoperișului) și tot în acest mod se comportă Bosch, în întreaga sa pictură pe tema infernului.

Sub această înfățișare, formele alegorice se împletesc, în chip natural, cu cele fantastice, ceea ce face ca ambele tipuri de forme să se confunde, între ele, adeseori.

În esență, formele fantastice s-au dezvoltat în cuprinsul artei moderne, înflorind, cu deosebire, în climatul suprarealismului, și în acela al sensibilității abstracte propriu-zise. Fantasticul are origini profunde și funcții compensatoare în structura și în temeiurile de existență ale ființei omenești. Și în domeniul plastic formele fantastice propun lumi ale visului, ale speranței, dar și alternative ale grijii sau ale anxietății fără scăpare. Plăsmuirile fantastice se pot realiza, fie în termenii naturii, prin desfigurarea sau prin denaturarea ciudată a acestor termeni de referință, fie în sensul abstracției pure, care se eliberează de orice întemeiere reală posibilă. Proiectul fantastic al picturii lui Max Ernst se exprimă, îndeobște, prin transfigurarea stranie a realului. Așa se petrece și în opera lui Bosch, în vreme ce Franz Marc obține lumea feerică, de basm, către care țintește, prin punerea în vibrație a culorii, act ce dematerializează ființele sale animale, pentru a le da o nouă demnitate și o semnificație suprareală.

Susținută, după Albert Béguin, încă de Lichtenberg, credința într-o necesară funcție romantică și ireală a visului în domeniul artei va străbate diferitele trepte ale romantismului, pînă la André Breton, pentru a constitui apoi temelia creației suprarealiste. Bineînțeles, visul va sta acum, în ordinea importanței, alături de « iradierile nediferențiate », deși uneori extrem de pătrunzătoare, ale « inconștientului ». Inspirația fantastică poate merge pînă acolo, încît să convertească în alt tip de mister, și în altă « suprarealitate » pînă și mitul — după cum remarcă judicios Marcel Brion, în legătură cu opera lui Ensor — în timp ce, la polul opus, Yves Tanguy va converti în mit pur nu lumea obiectelor și nici alte mituri pămîntene, ci o lume de forme în alternativă — o lume care a fost parcă intuită ca existînd undeva, în alt colț posibil de univers.

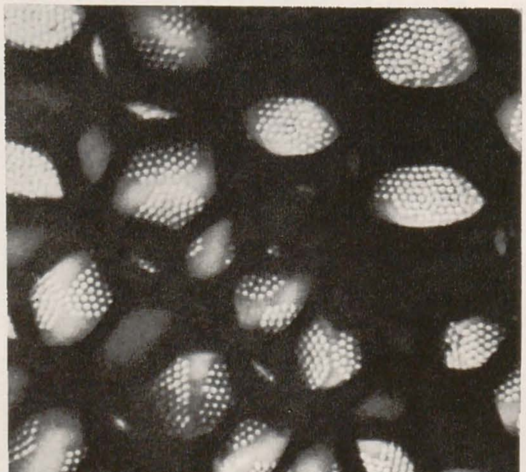
În esență, se poate spune că formele fantastice îndeplinesc un rol de echilibrare spirituală în raport cu intențiile profund raționale ce țin de menirea formelor geometrice și seriale.

Un rol asemănător, dar cu totul de alt sens, joacă, la rîndul lor, formele obiectuale. În epoca noastră, acest tip de forme vizuale se manifestă în două direcții preferate. Părăsindu-se calea reproducerii mimetice a configurațiilor reale mari, arta concretă actuală va opta pentru forme și obiecte cotidiene, așa cum se întîmplă, de pildă, în cuprinsul unui curent dominant al picturii americane, începînd cu Rauschenberg și Roy Lichtenstein, și terminînd cu generația cea mai tînără de artiști plastici. Dimpotrivă, pe cealaltă cale se tinde, după cum arătam înainte, către microcosmos. Ne interesează aici ordinea desăvîrșită, aproape neverosimilă, a întregii construcții. De cele mai multe ori, în lumea mică a cristalelor, a micro-organismelor, a celulelor și a țesuturilor se poate regăsi formula lui Euler. Ea a stat la baza topologiei algebrice, fiind dezvoltată ulterior de Poincaré. Potrivit acestei formule, un spațiu topologic are o anumită caracteristică. O asemenea caracteristică se exprimă printr-un număr. Iar numărul amintit indică ordinul de frumusețe matematică al spațiului respectiv.

Uneori însă, în cazul cînd privim la lumile mici, și totuși sensibil mai mari decît atomul, ne simțim atrași dintr-odată — întocmai așa după cum remarcă, cu deplină îndreptățire, un om de știință ca Cyril Stanley Smith — mai mult de bizareriile, de deformările sau de anomaliile unui domeniu în care credeam înainte că domnește, în mod exclusiv, armonia. Intră, desigur, în discuție bizareriile ce apar datorită unui accident, din cauza spargerii unui cristal, sau din pricina creșterii nebuloase a unor celule. Aceste abateri de la o regulă monotonă de construcție sînt, pînă la urmă, stimulente estetice mult mai mari decît « legea », ele putînd deveni un factor important pentru stîrnirea interesului fanteziei. Zonele realității sînt deci multiple, și posibilitățile de a ne apropia de ele pot fi tot atît de variate în ultimă analiză.

O asemenea nevoie de variație în lumea formelor explică și faptul elaborării modalităților capricioase ale expresiei plastice. Este de la sine înțeles observația că formele capricioase nu sînt chiar atît de independente pe cît s-ar crede la prima vedere. Totuși, o anumită intenție artistică motivată, de dezvoltare liberă a fanteziei, a condus și la necesitatea făuririi unei tehnici de lucru aparte, cu asemenea tipuri de forme, care sînt atît de străine de orice tipar propriu-zis.

Toate acestea impun o concluzie unică. Nevoia de a găsi noi moduri ale capacității de exprimare artistică, și, în general, obligația de a lărgi, cît mai mult, orizontul posibil al formelor perceptive constituie însăși esența creației în domeniul vizualității. Această nevoie poate că reprezintă tocmai resortul lăuntric al perfecțiunii viitoare a artei, pentru că ea caracterizează, întotdeauna, baza oricărei creații adevărate.



9. Structuri sferice, geodezice ale diatomeelor (fotografie realizată cu microscopul electronic de dr. Helmcke la Institutul Max Planck în 1962)

10. R. Buckminster Fuller: Domul geodezic al Companiei Union Tank Car, Wood River, Illinois, 1960

5 CRITICI TINERI: DESPRE BIENALA '70

A fost o bienală confirmînd ca și altele — o scală știută de modalități creative, propunînd ca de obiei atenției cîteva lucruri remarcabile și multe neglijabile — dar, semn bun, mai viu discutată.

Revista „Arta" a luat parte la testarea opiniilor lansînd o întrebare triplă: Ce părere aveți despre bienală? Distingeți orientări definite și prin care s-ar putea defini stadiul de azi al artei noastre? Puteți numi cîteva lucrări pe care le socotiți reprezentative pentru acest stadiu? Întrebarea a fost adresată unor tineri cronicari, testînd cu același prilej felul cum viața artistică își produce elementele critice necesare. Firește, în răspunsuri sînt implicate grade de maturitate a judecății, gustul, cultura asimilată, etica profesională; în unele din ele găsim considerații lucide și propuneri demne de luat în seamă. Aceste texte, alături de altele apărute în presă în timpul expoziției, fac parte din ecoul cultural al bienalei (deși nu constituie decît premisele adevăratei discuții, care va trebui să fie una despre creație, nu numai despre moravurile vieții artistice). În acest sens, pentru sanitatea climatului spiritual, considerăm pozitivă formularea unor puncte de vedere, fie și amendabile, oricum de preferat absenței oricărui punct de vedere sau abținerii de la cuvînt.

● Bienala nu mi-a revelat lucruri noi, multe din expozițiile personale ce s-au succedat de-a lungul ultimilor ani au fost semnificative pentru fundamentarea unui stil sau a unei orientări. Dacă ar trebui să judecăm creația lui Bițan de pildă — mai exact spus contribuția ei la conturarea unui specific al artei românești actuale — lucrarea sa (« Mai»), expusă la Dalles, ne-ar deruta. La o bienală poți și trebuie să participi cu ceea ce consideri că te reprezintă — la nivelul superlativ — cu o lucrare chiar de « ultimă oră ». Cine-i vinovatul? În ajunul predării am întîlnit pe stradă artiști ce se îndreptau spre sala Dalles cu produsul « autoselecției ». Dacă aș face o medie a impresiilor de atunci, născute din pura curiozitate de a « juriza » inopinat și « pe furate » — ar sta sub un mare semn de mirare! Cunoșteam preocupările artistului respectiv și nu înțelegeam de ce se subaprecia, de ce se înșela sau de ce vroia să înșele pe alții. După o primă selecție operată în mod nefericit de către artist — juriul n-a făcut altceva decît să încerce să ridice edificiul din materiale necorespunzătoare în mare parte.

S-a împămîntenit, din păcate, la noi ideea că la o expoziție republicană « nu merg decît anumite lucruri ». Fals informați, artiștii au procedat ca atare. Și atunci de unde stil, de unde orientare cînd au fost lăsate cu bune intenții acasă? Desigur — această constatare nu are un caracter generalizator.

În pragul sălii Dalles afinitățile spirituale au dispărut, orientările s-au reorientat, căutările s-au îmblînzit ori au refuzat aprecierile juriului (numele multor artiști care ne reprezintă arta peste hotare sînt absente în Bienală).

De unde atîta timiditate! Fără a avea acest drept, mi-aș permite să sugerez un nou tip de jurizare. Direct în atelier, avînd în față posibilitatea lărgită a selecției. Și-n același timp mult mai elocventă.

Luînd deocamdată lucrurile așa cum sînt, impunîndu-se de la sine niște date dorite sau nedorite — cred că principala caracteristică a Bienalei constă în stabilizarea efortului de a conjuga modalitatea de expresie cu intenția ideatică. Începem să recunoaștem (mă refer în special la generația tînără sau foarte tînără) direcția unui drum scăpat de sub obsesia fluctuantă a negației și afirmației pripite. Se mizează din ce în ce mai mult pe disponibilitate — pe cea care primează. Siguranța valorilor judecate în timp, vraja vestigiilor, se dovedesc a fi invulnerabile.

Într-un ansamblu eclectic și destul de cenușiu iradiază cîteva personalități (dacă lucrările acestora sînt puse în valoare!). Trebuie să străbați kilometri care traduși în timp înseamnă ore pentru a vedea o sculptură (« Abundență ») de Silvia Radu, o « Compoziție » de George Apostu, o magnifică statuie ecvestră (« Ștefan cel Mare ») de Paul Vasilescu, o pictură de Eugen Tăutu, Cornel Brudașcu, Horia Bernea etc. etc.

Ruxandra Garofeanu Nădejde

● Dacă ar fi să considerăm ca adevărate cele spuse de Alain Jouffroy, tot ca răspuns la o anchetă, anume că, de fapt, contestare înseamnă punere în discuție, atunci ceea ce facem aici, răspunzînd la cîteva întrebări, ar fi un act de contestare. Oricum, nu artiștii care se ocupă cu scrierea de « contestații » sînt « crema » contestatarilor.

În bienală am observat, printre altele, simptomele unui fenomen de alienare (a nu se sări în sus la un asemenea termen care, la urma urmelor înseamnă, cum spune Umberto Eco « să fii acționat de un ceva care nu mai ești tu »). « La Roma să te comporți ca romanii », sau mai clar și mai spre zilele noastre « la salon să te comporți salon ». Să mă explic: există un standard de comportament, un fel de reflex condiționat față de un model perimat de salon care cu — totuși — nu prea mult timp în urmă viza larga aprobare a « cetățeanului de pe stradă ». Arbitrajul acestuia s-a dovedit iluzoriu, inoperant, dar preconcepția persistă. Imagine: o mulțime de artiști ce pregătesc lucrări pentru saloane — special pentru saloane — se prind într-o horă imaginară cu strigătură unică: « un pas înainte, doi pași înapoi ».

Opera de artă este « ceva ce se întîmplă în prezent »; poziția artiștilor care își gîndesc lucrarea ca « fenomen de muzeu » este justificată doar de recunoașterea rațiunilor comerciale. (Căci puțini sînt artiștii care mai fac artă pentru « prietenii necunoscuți » de care vorbea Flaubert.)

Desigur, în expoziție sînt evidente o serie de orientări și se pare că panotarea a intenționat sublinierea, accentuarea lor. Dar mai curînd decît o face « buletinul » bienalei (în pictură folclorismul în accentuată scădere, în sculptură staționează; istorismul în sensibilă retragere în pictură, în sculptură variază de la daci pînă la pașoptiști, suprarealismul se curăță de terifiant și visceral pe aproape toată întinderea etc.) preferăm să distingem cîteva orientări ah-hoc: în afara orientării orientărilor, cumințirea de salon, ar mai fi narcisismul estetic (autocontemplarea abilității; Ingres numea tușa « calitatea falselor talente »), existența unui grup de artiști-truditori (sinucigași ai artiștilor gînditori din ei, manu-facturieri și auto-exploatatori), academizarea avangardiștilor

(aceştia măcar se pot scuza prin vorbele lui Michel Ragon: nu există avangardă perpetuă, poate că la 80 de ani van Gogh ar fi pictat plafonul operei).

Un lucru este sigur: bienala (ca să răspundem la încă o întrebare) nu defineşte stadiul de azi al artei noastre, ci, să spunem, defineşte un stadiu etc. Un salon al automobilului sau un salon de modă — argumentul e al lui G.C. Argan, dintr-o luare de poziţie critică faţă de vechea formulă a Bienalei de la Veneţia, care, precum se ştie, s-a modificat între timp — nu-şi justifică existenţa decît dacă prezintă stadiul de azi, momentul viu, nedelimitat, contradictoriu. Bienala aceasta este unul din rezumatele posibile, dar nu cel mai sugestiv.

Interesant e că nu prea s-a remarcat absenţa grupului constructivist timişorean, fără de care « momentul '70 » al artei noastre, e, oricum, ciuntit. Apoi încercările ambientaliştilor, ale atîtor artişti experimentatori.

Actualul « statut » al bienalei unice a pus juriul într-o poziţie ingrată. Acesta a trebuit să rezolve o problemă care încă de la şcoala primară am învăţat că nu poate fi rezolvată mulţumitor. Enunţul problemei era: « dintre atîtea mandarine, atîtea păsări colibri, atîtea corcoduşe, care toate pot cădea din pom, care sînt cele mai acre, ca să intre într-un coş cu următoarele dimensiuni » . . .

O primă soluţie ar fi descentralizarea bienalei: o dată la doi ani, cele mai bune spaţii expoziţionale din capitală (nu sînt prea multe, din păcate) să fie afectate diferitelor direcţii constituite. Competiţia ar fi echitabilă, artiştii ar putea spune, cu un deplin spirit sportiv « între noi, peisagiştii cu beretă », « între noi, abstracţioniştii geometrici », « între noi pop'artiştii », « între noi, informalii », « între noi, ambientaliştii » « între noi . . . cei hors concurs » etc. Iar criticii, în acelaşi spirit sportiv, ar gîfîi, cu respiraţia tăiată, « între noi, maratoniştii ».

Mihai Drişcu

● Remarc în formularea întrebărilor un accent deziderativ. Voi încerca în consecinţă să mă conformez spiritului lor. Subliniez, în acest spirit, că n-am păşit în bienală cu ideea de a întîlni altceva decît ceea ce ne-a oferit peisajul nostru plastic pînă acum, sau, cel puţin, ceea ce ne lăsa el să bănuim. Bienala aşa cum a fost, cum s-a constituit desemnează o realitate. O realitate, care, cu sau fără subiectivismul îndeobşte recunoscut al unui juriu, este impusă totuşi de participarea artistică. Orice consideraţie critică ce depăşeşte cadrul ofertei concrete a artistului (poate discutabilă în sine dacă e raportată la structura şi ideile sale, şi nu la ceea ce am fi dorit noi să fie) mi se pare că devine o speculaţie sterilă. O bienală nu este şi nici nu poate fi o demonstraţie a unor idei şi aserţiuni critice conturate apriori. Orice tendinţe în artă, în cultură în general, s-au constituit şi se constituie în urma unor acumulări obiective, de substanţă. Odată afirmate ele devin un bun de cultură, la care critica se referă ca atare. Nu există cred tendinţe, direcţii afirmate, repet, apriori de cîţiva « luminaţi » pe care arta să le urmeze, să le ilustreze orbeşte, după cum nu există cred nici tendinţe latente, « inconştiente » pe care o asociere (citeşte şi panotare) savantă să le pună în lumina lor « adevărată ». O tendinţă reprezintă fără îndoială o comuniune închegată de idei, conştient acceptată şi afirmată de artişti, acţionînd într-o direcţie necesară şi obiectivă, evident la antipodul acelui « spirit de echipă » pe care poetul Ion Barbu îl compara « cu nevoia organismelor primare de a se grupa în colonii ». Din acest punct de vedere bienala ne oferă mai mult realitatea unor căutări foarte diverse, care resping, în ciuda unor nuclee mai generale de interes, înregimentarea. De aceea cred că e mai propriu să se discute despre personalităţi diferite, şi evident impropriu despre grupări şi curente diferite. Oricît de « labil », de « inactual » poate părea unora, criteriul fundamental care trebuie să stea la baza organizării şi selectării lucrărilor pentru o bienală este cel al valorii (a cărei evidenţiere depinde nu numai de activitatea unui juriu) ci şi de sistemul de organizare din păcate, care trebuie « să răspundă » şi unor deziderate administrative ca: achiziţii, activitate artistică în calitate de membru al U.A.P. etc. etc. Spun acestea pentru că de multe ori în discuţii noţiunea de reprezentativ a fost mînuită în accepţia de valoare. A fi reprezentativ, mai exact consecvent în raport cu evoluţia proprie şi cu prezentarea acestei evoluţii, nu ţine de principii de creaţie, ci de o etică profesională. Cele cîteva cazuri de vizibil compromis trebuie tratate, analizate în consecinţă ca atare. Aş încheia intervenţia cu cîteva referiri la ideea specializării expoziţiilor, idee atît de dragă multor din cei care şi-au spus cuvîntul despre bienală, dar care, aceiaşi, au eludat nu ştiu din ce motive analiza critică a lucrărilor prezentate. Este aproape inutil de demonstrat utilitatea iniţierii unor expoziţii specializate, cu program, a unor expoziţii care nu-şi vor propune în primul rînd crearea unor opoziţii valorice şi ideatice între viziunile atît de diverse ale peisajului nostru plastic, opoziţii după părerea mea false. Dar nu văd necesară condiţionarea lor de existenţa, sau de specializarea bienalelor, care ar aduce acestora, implicit, fie o îngustare în participare (prin program), fie însăilarea eclectică şi vădit forţată sub un titlu oarecare, a unui fenomen artistic nuanţat şi complex. Ce consider « reprezentativ » pentru « etapa actuală »? Mă tem că înşiruirea unor nume care mi-au apărut ca reprezentative (citeşte de valoare) acum, dar şi în « etapa » de acum doi ani, sau de acum patru ani (deoarece nu am întîlnit debuturi sau afirmări insolite, spectaculoase), nu este aci deosebit de utilă. Aceste precizări de natura unei cronici, a unei analize critice nu îmi par justificate de perspectiva acestei discuţii.

Cornel Radu Constantinescu

● Răspunzînd dacă această Bienală reprezintă mai mult sau mai bine decît consurorile ei precedente — nu vom realiza nici măcar înfăptuirea vagă a idealului nostru. (De pildă această expoziţie în comparaţie cu noi artiştii, criticii de acum patru ani, să zicem, înseamnă ceva, dar vai, această judecată este iluzorie şi falsă căci noi, artiştii şi criticii, sîntem în 1970 şi zadarnic ar fi să echivalăm permanentul decalaj.)

Premisa pe care o propun — lăsînd la o parte orgoliul unei presupuse victorii — este următoarea: în ce măsură Bienala '70 este ea o bienală? Depăşind conflictul semantic al noţiunilor, nu mai putem să o concepem doar ca o expoziţie care se succede din doi în doi ani. Vrînd-nevrînd, o bienală — prin existenţa ei afirmată ca atare — devine o instituţie, un corpus de concepte şi iniţiative, funcţionînd după legile mecanismelor bine unse, productive şi eficace.

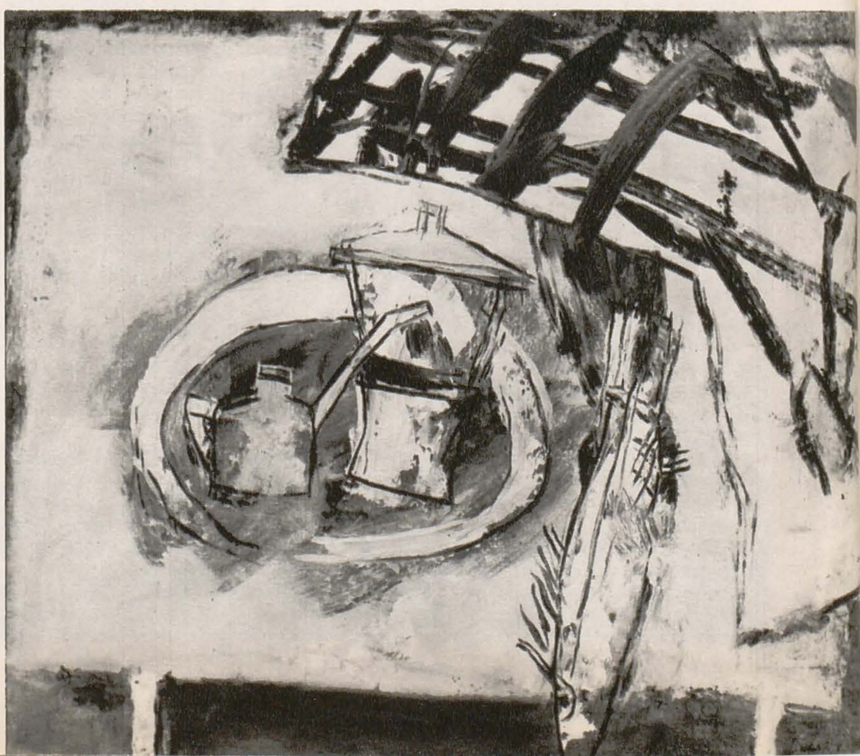
Ceea ce urmează sînt consecinţele logice ale premisei propuse:

a. Bienala devenind producţie artistică (prin faptul că o gîndeşte în ansamblu, dintr-un punct de sus de unde imaginile sînt duse şi cuprinse deodată, prin faptul că o sintetizează şi îi prezice cu o clipă înainte de a se produce efectiv dezvoltarea imediat următoare).

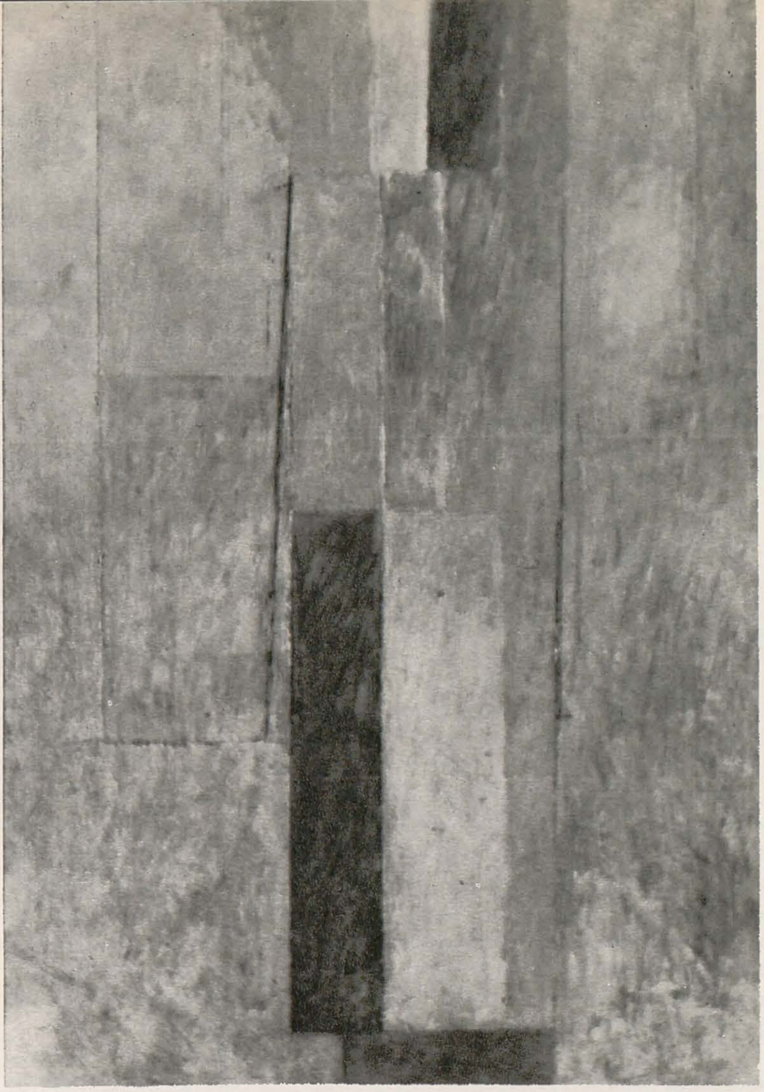
b. Bienala rămînînd strict contemporană producţiei artistice (prin faptul că întreprinderile ei să zicem, fizice, concrete adică juriu mobil, pătrunzînd chiar indecent în ateliere, solicită participarea şi nu o aşteaptă — prin faptul că ea se defineşte prin acceptarea unor valori aşa cum sînt ele la momentul juriului).

VIRGIL ALMĂŞANU: Nicolae Bălcescu — ulei

SORIN ILFOVEANU: Natură statică — ulei



Paul Vasilescu: Ștefan cel Mare — ghips patinat



Marius Cilievici: Compoziție — ulei

c. Bienala precedînd producția artistică (prin faptul că rigoarea ei instituțională devine idealul și confirmarea individuală a valorilor — deci premii, laureați, comenzi sociale, participări la expoziții internaționale).

Iată cele trei poziții în raport cu producția artistică pe care trebuie să se plaseze Bienala românească. Ele nu ignoră în nici un caz o atitudine estetică, politică, socială. Altfel vom discuta la nesfîrșit despre inconstanța selecției, destre panotare, despre confuzie, despre eventualitatea unui program etc.

2. Nu există dominanțe artistice ci fenomene de atitudine morală și estetică decurgînd din tipul de salon în juriu sec. XIX, care este încă bienala. Mai miră pe cineva discrepanța dintre ceea ce se produce în atelier și ceea ce se expune (adică strategie vană, neinteresînd pe nimeni)? O față a medaliei. A doua față este perpetuarea unui estetism hazliu, a unui artizanat talentat și de bun gust pe expresiile altora și imitarea colectivă a unei convenții vizuale de tipul eclectismului muzeal drapat în mantia suprarealismului.

3. Operele pe care le-aș selecta pentru uzul propriu — fără neapărat indicația « așa ar trebui să arate Bienala », ci numai cu plăcerea de a vedea expresii inerente, drumuri de continuat, surprize: lucrarea lui Horia Bernea, Mihai Horea, una din pînzele lui Ion Pacea (evident salt în evoluție), « Bălcescu » de Virgil Almășanu, lucrările lui Eugen Tăutu, lucrările lui Marius Cilievici (pentru găsire surprinzătoare), lucrarea lui Paul Gherasim (pentru tendință), lucrarea lui Vladimir Zamfirescu. Omisiunile se datorează lipsei de pregnanță a cadrului expozițional.

La sculptură, următoarele nume: Vasile Gorduz, David Serth, Cristian Breazu, Gh. Apostu, Ion Condiescu.

Iulian Mereuță

● A trage, din cînd în cînd, linia și a face, conștiincios, suma, e un exercițiu exclamativ ascuns în foarte sobra formulă a « detașării (temporale) necesare ». E un efort festiv al unor critici care își asigură, în acest fel, dreptul de a nu folosi pe parcursul unei perioade un instrument de analiză atent deopotrivă la relațiile imediate ale creației și la posibilele semnificații în ansamblul fenomenelor de constituire a artei românești contemporane. Din acest punct de vedere, cea mai comodă cale de acces spre totalitatea operelor de la Dalles este examinarea unei ars combinatoria care operează acolo și căreia i se reclamă o funcție reprezentativă. De aici, dezbaterea se dezvoltă, abil birocratic, asupra sensurilor pe care le poate avea termenul de reprezentare.

Formula organizatorică nu este de loc un lucru exterior; ea poate, cînd are un program ferm exprimat, să determine fizionomia unei manifestări, dar prelungirea, ineficientă, a discuțiilor în acest sens, ne îndepărtează de realitatea artistică. Bienala nu a reflectat diversitatea fenomenelor, varietatea generoasă a viziunilor și stilurilor pe care le-am urmărit în fragmentul temporar al celor doi ani. În loc să facă o sinteză, expoziția a juxtapus, parțial, elementele acestei sinteze. Discuțiile, cred, trebuie să aibă în vedere problemele reale ale artei noastre, și acest lucru nu se poate face decît ținînd cont de producția artistică reală, indiferent dacă a fost sau nu exprimată în expoziția bienală. Semnalarea aspectelor de incontestată referință asupra actualității artistice atrage după sine, cu necesitate, integrarea lor în programul unor astfel de manifestări.

Ni se pare că, și de data aceasta, falsa opoziție figurativ-nonfigurativ, aliniază cu un rabat prealabil în rîndul operelor de valoare lucrări care păstrează, cum s-a pus cu un termen inspirat, o « birocrație a imaginii » și stabilește, totodată, o presupusă inferioritate a operelor care nu se înscriu în aria alfabetelor de mare circulație. Aș vrea să insist, de exemplu, asupra unui anumit tip de peisaj care nu este venit din plain-air și nici nu reprezintă o construcție mentală sau reflexul unei reminiscențe efective. Este pur și simplu o convenție, un gest de rutină, una din firmele, mascate prin convenționalitate, de evaziune din realitatea epocii noastre. Nu spun că noul peisaj nu este redat, ci mult mai grav, imaginile acestea nu se referă la realitatea spirituală, de un intens dinamism, a societății românești contemporane. Aceste « peisaje » nu instaurează, așa cum ar părea, o autonomie a picturalului. Sînt tablouri cenușii, lipsite de culoare, de puritate a senzației și de nerv ideatic. Așezarea în cîmpul reprezentațional a tabloului, a unei construcții vizuale reperînd realul le acordă o legitimare facilă și se trece cu vederea că au o mediocritate inofensivă, că nu spun nimic despre omul contemporan. Aceste lucrări sînt « gangul » picturii actuale și, în mod inexplicabil, ocupă locul operelor cu autentic ecou în spațiul estetic și social. În mod paradoxal, lîngă aceste producții incolore, tablourile unor artiști, cu viziuni catalogate ca suprarealiste, vin să apere virtuțile tradiționale ale meseriei, ale picturalității.

Fără să ambiționez o listă, aș trage atenția asupra cîtorva nume de artiști tineri prezenți la Bienală cu lucrări de prestigiu: pictorii Victor Agapiescu, Constantin Albani, Mihai Cismaru, Ștefan Cîlțea, Ioan Gînju, Ion Grigorescu, Carolina Iacob, Semproniu Iclozan, Sorin Ilfoveanu, Ion Stendl, Ion Șulea Gorj, Eugen Tăutu și sculptorii Cristian Breazu, Domokos Lehel și Napoleon Tiron.

Constantin Prut

COLECȚIA «AL. BOGDAN-PITEȘTI» —IMAGINE A UNUI MOMENT PLASTIC ROMÂNESC

I. L. GEORGESCU

La 3 decembrie 1924, ciocanul portăreilor pecetluia risipirea colecției « Bogdan-Pitești ». Faimoasa colecție de artă, fenomen fără precedent în istoria artelor noastre, căreia fantezia contemporanilor și îndeosebi a urmașilor i-a dat proporții nemăsurate (« extraordinar de bogata colecție »[1]; « una dintre cele mai valoroase colecții de artă românească »[2]; oglinda unei « etape de evoluție a artei de la noi »[3]) reprezenta în adevăr atît numeric cît și calitativ un adevărat muzeu organic, sistematic, pe care nu l-a egalat decît colecția de mai tîrziu, îmbogățită pas cu pas, pînă în momentul morții sale, a lui K.H. Zambaccian.

Din studierea inventarului întocmit la 28 martie 1923 de o comisie numită de Ministerul Artelor rezultă că ea era compusă din pictură, sculptură, icoane și vechi obiecte de cult, obiecte de artă populară, cărți. Pictura și sculptura erau numerotate de la nr. 1 pînă la 743; de la 744 la 838 figurau icoane pe lemn și pe pînză aplicată; pînă la 967, desene, obiecte vechi, ceainice, sfeșnice, racle vechi etc. În total colecția cuprindea 967 piese, în afara gravurilor și altor obiecte depozitate în sertare și bibliotecă. Înaintea dresării inventarului este probabil că au fost sustrase o parte, căci mama defunctului, Domnica Pitești (împreună cu sora acestuia, Helena C. Bogdan-Pitești) reclama parchetului că anumite persoane, în complicitate cu soția lui Bogdan-Pitești (Alexandra Colanoschi Bogdan-Pitești), susträgeau sistematic lucruri; de aceea cereau să se pună sub pază.

Conținutul colecției reflectă personalitatea lui Bogdan-Pitești, ideile sale în materie artistică exprimate în paginile revistei Ileana, în manifestul societății Ileana, în manifestul de lansare a « independenților ». Alături de colaboratorii devotați de la revista Ileana (Vermont, Artachino, Luchian, Verona etc.) vom găsi în colecție cele mai proeminente figuri artistice ale veacului al XIX-lea. Și trebuie subliniat, pentru a evidenția intuiția artistică a lui Bogdan-Pitești, gustul său fără greș, că cei mai mulți dintre aceștia (nu trebuie uitat că Bogdan-Pitești moare în 1922) nu se aflau la apogeul carierei lor, nu-și dăduseră întreaga măsură a posibilităților. E vorba de Tonitza, care nu-și individualizase încă îndeajuns paleta, ca mai tîrziu în expozițiile Grupului celor patru (1926—1933), de Ștefan Dimitrescu, Ressu, Iser, Pallady, Steriadi, Dărăscu, Theodorescu-Sion.

Nu trebuie să surprindă că nu descoperim în colecția lui Bogdan-Pitești pe Grigorescu, care își încheiase în 1907 glorioasa carieră. Nu trebuie de asemenea să mire că lipsește Petrașcu, care debutase în 1900, ca grigorescian, dar care chiar de prin 1912 se manifesta în deplina sa originalitate. Este mai mult decît probabil că rezerva lui Bogdan-Pitești și față de unul și față de celălalt era manifestarea orgoliului său, a spiritului său de dominație. Nici Grigorescu și nici Petrașcu nu erau oameni care să se integreze atmosferei unui salon ca acela în care trona Pitești. Grigorescu era mîndru și solitar, Petrașcu n-avea nimic boem.

[1] C. Banu, Cuvîntul, 11 XII,1924; Dosar 800/1922, Fondul Ministerului Artelor, Arhivele Statului, p. 23.
[2] P. Oprea, Colecția de artă plastică Al. Bogdan-Pitești, Revista Muzeelor, nr. 1, an II, 1965 (extras).
[3] Ion Călugăru, Succesiunea Bogdan-Pitești, Aurora, 22 mai 1924, p. 1.

Un loc important îl deține, dimpotrivă, în colecție, Pallady. Fapt explicabil nu numai prin prețuirea izvorîtă din justa intuire a valorii operei lui Pallady (care, spre deosebire de Petrașcu, debutase tîrziu la Paris, în 1920, la Galérie Munès et Figuet), dar și prin originea aristocratică a lui Pallady, de natură să flateze un orgolios ca Bogdan-Pitești, care se lăuda cu originea sa basarabă.

Bineînțeles că Luchian rămîne copilul preferat. El figurează în colecție cu nu mai puțin de 51 de bucăți, dintre care 22 de uleiuri și 29 de desene și acuarele. Printre uleiuri sînt de remarcat Lăutul (care va ajunge în mîinile lui Zambaccian), Ghereta (achiziționată de Dr. Dona), Tăietorul de lemne, Fata cu trandafiri, Țiganca, Portretul lui Bogdan-Pitești etc.

Vermont figurează cu impresionantul număr de 106 opere (cinci uleiuri și o sută unu desene). De asemenea, Ressu și Iser dețin locuri de frunte. Primul cu 114 opere, dintre care 30 de uleiuri (țărănci, peisaje), iar cel de-al doilea cu respectabilul număr de peste 120 desene și un singur ulei (Turc și turcoaică). Pallady figurează cu 32 de lucrări printre care 12 picturi, îndeosebi nuduri (Femeie în roșu, Nud de țigancă, La toaletă). Tonitza și Ștefan Dimitrescu, cu opere de tinerețe, sînt înregistrați în inventar, primul cu nu mai puțin de 16 uleiuri (Melancolie, Trei copii, Nud, Înmormîntare, Moara veche etc.), iar cel de-al doilea cu 7 uleiuri și 10 desene. Întîlnim pe: Steriadi (5 desene + 4 picturi); Dărăscu (10 picturi + 35 desene și acuarele); Artachino (9 litografii + 7 desene); Șirato (1 desen); Maria Steurer (13 lucrări); Cuțescu Stork (8 lucrări); Teodorescu-Sion (3); Verona (2); Baltazar (5); Arghezi (22 desene); Petrescu-Găină (155 desene); Gabriel Popescu (16); Nina Arbore (4); Maxy (6 lucrări); Rodica Maniu (6); Horațiu Dumitrescu, Poitevin, Jiquidi, chiar un Lautrec și cîteva piese de Pascin. Și în ce privește sculptura castelanul de la Vlaici vede just, intuiește geniul, trece pe lîngă mediocrități. Brâncuși, novatorul, e prezent cu patru lucrări (Cap de japoneză, Cap de copil, Cap de femeie, Sărutul). Paciurea figura cu 11 opere, Medrea și Han, cel dintîi cu 7, iar cel de-al doilea cu 3. Omul care găsea o adevărată voluptate să-l « curețe » la pocker pe Petrescu-Găină[1], donează lui Victor Eftimiu pentru Teatrul Național două bronzuri de Paciurea cu rugămintea să rămînă anonim.

Avatarurile unei colecții

În urma licitației publice din decembrie 1924, colecția s-a răspîndit în cele patru colțuri ale vîntului. Dosarul execuției silite și lista dobînditorilor prin licitație s-a rătăcit în vechea arhivă a secției de notariat a Tribunalului Ilfov de pe vremuri, dar au rămas dosarele Ministerului Artelor (Dosarul 799/1922 și 1800/1922 aflate la Arhivele Statului).

[1] V. Eftimiu, Al. Bogdan-Pitești, Lumea, 19 mai 1946, nr. 33; K. Zambaccian, Însemnările unui amator de artă, E.S.P.L.A., 1956.

Vînzarea prin licitație a colecției a stîrnit o vie campanie de presă [1] în care au intervenit nu numai dragostea pentru artă, dar și pasiunile politice. S-a afirmat că reprezentanții statului au comis o greșeală de neiertat pierzînd ocazia de a accepta donarea colecției făcută de mama și sora defunctului, privînd colectivitatea românească de un bun inestimabil, că licitația a avut loc în condiții nereglementare, de adevărat jaf, obiectele vînzîndu-se la prețuri derizorii, în complicitate cu moștenitorii lui Bogdan-Pitești. Să recapitulăm faptele, astfel cum rezultă ele din actele dosarului donației [2]. După moartea lui Al. Bogdan-Pitești, la data de 29 iunie 1922, Domnica Bogdan-Pitești, în calitate de mamă și legatară universală a fiului său (trimisă în posesia averii defunctului de către Trib. Ilfov s. III, prin jurnalul nr. 15226/1922 în ziua de 17 noiembrie 1922 [3]), oferă statului, prin Ministerul Cultelor și Artelor, « în mod gratuit întreaga colecție de tablouri, statui și obiecte de artă ». Dorința fiului său decedat, adaugă ea în cerere, era « ca această colecție de tablouri și obiecte de artă pe care dînsul cu sacrificii o îmbogățea continuu să nu se risipească, ci să fie cunoscută în lumea artistică și de marele public ». La 29.VI.1922, adică în aceeași zi, fostul ministru C. Banu exprima mulțumiri D-nei Bogdan-Pitești și dispunea: « Donațiunea se primește cu recunoștință ». D-na Bogdan-Pitești oferea prin aceeași cerere și clădirea unui muzeu ce se va ridica în satul Vlaici (jud. Olt), unde se afla moșia defunctului și unde urma să fie instalată colecția. Prudentă, întrucît nu locuia în aceeași casă în care se afla colecția — str. Știrbei Vodă 36 — ci în str. Transilvaniei, cerea să se sigileze camerele și să se ia măsuri de păstrare (Dosar 799/1922, Arhivele Statului, Fondul Ministerului Artelor, p. 7).

Întrucît era vorba de o simplă ofertă de donațiune care, potrivit principiilor de drept, nu se perfectează — fiind în sistemul dreptului nostru considerată ca un act solemn — decît prin înveșmîntarea sa în formă autentică, fostul ministru Banu însărcina în rezoluția sa pe delegații ministerului să discute cu d-na Bogdan. În acest scop, prin rezoluția secretarului general V. Ispir din 28.VII.1922, se delegau doi directori, Cioflec și Ghica, pentru a lua contact cu donatoarea și a obține « lămuriri mai deslușite ». Ministerul lua și măsuri de pază, cerînd Prefecturii Poliției să delege personalul necesar în acest scop. Între timp, Domnica Bogdan-Pitești cerea să nu i se aplice impozitul pe succesiune, aceasta urmînd să treacă în patrimoniul statului.

Dar abia la 28 martie 1923, adică după nouă luni, d-na Bogdan-Pitești depune, împreună cu sora defunctului, proiectul nesemnat al actului de donațiune. Cum era firesc, de data aceasta se cere avizul contenciosului ministerului (rezol. 28 III 1923). Situîndu-se pe poziții strict juridice, formale, avizul contenciosului este negativ, socotind condițiile puse în proiectul actului de donațiune « extraordinare, fantastice, fiind de întrebat dacă nu e o glumă, o mistificare sau o simulare de donațiune spre a evita plata unei însemnate taxe succesorale sub cuvîntul că se donează statului ». Condițiile specificate erau următoarele: colecția se va așeza într-un muzeu în satul Vlaici, județul Olt, care se va clădi de donatoare. Planul acestui muzeu va fi stabilit de aceasta, cu avizul facultativ al ministerului; muzeul va purta numele « Colecția unui om sărac, Al. Bogdan-Pitești »; nu se va putea strămuta nici un obiect din acest muzeu și nu se vor introduce alte obiecte, în afara acelor pe care le vor depune donatoarea, sau fiica sa, Helena Constanța Bogdan-Pitești; aranjamentul operelor în muzeu este un drept rezervat al donatoarei și o dată efectuat este imuabil; muzeul va fi condus de un director, pictor sau sculptor, de religie creștină și de reputație artistică stabilită și de două ajutoare, toți plătiți de minister, dar a căror numire și revocare și le rezervă donatoarea cît va trăi; pînă la construirea localului amintit colecția urma să rămînă pe loc în str. Știrbei Vodă « sub îngrijirea nestingherită a donatoarei și a fiicei sale », publicul putînd să o viziteze duminica și joia între orele 3—5 p.m.; violarea oricăreia din clauze trebuia să atragă revocarea și nulitatea donațiunii, de plin drept, fără nevoia unei somațiuni, puneri în întîrziere sau judecată.

În avizul său, contenciosul motiva respingerea proiectului actului pe considerentul că este contrar principiilor de drept să donezi fără să treci bunul efectiv în patrimoniul beneficiarului — în speță statul — ; că nu se stabilea un termen pentru efectuarea construcției; că este lipsit de sens, contrar destinației unei colecții, să fie adăpostită într-un sat, unde nu va putea fi vizitată de amatorii de artă [1]; că, în sfîrșit, donatoarea își arogă dreptul și prerogativele coroanei în ce privește numirea directorului muzeului, căci acesta trebuia numit prin decret regal. La data de 28 VI 1924 se trimite d-nei Bogdan-Pitești o adresă prin care i se precizează condițiile finale ale Ministerului, adică să predea colecția statului în mod efectiv, iar nu să o păstreze în posesia sa, statul urmînd să o așeze în muzeele sale, în unul sau mai multe saloane, cu mențiunea « donațiunea Al. Bogdan-Pitești sau Domnica Bogdan-Pitești ». La toate aceste demersuri Domnica Bogdan-Pitești nu a răspuns. Între timp au intervenit elemente noi care au grăbit sfîrșitul colecției. La 12 februarie 1923, Alexandra Al. Bogdan-Pitești — cu domiciliul la sediul colecției, în str. Știrbei Vodă 36 — notifică Ministerului Cultelor și Artelor că în calitate de văduvă fără copii se află în instanță de trimitere în posesie asupra averii defunctului său soț, în conflict cu rudele de sînge și că își rezervă drepturile sale succesorale legale. În sfîrșit, pentru a spori dificultățile, avocatul Paximade obține o sentință judecătorească împotriva succesiunii Bogdan-Pitești pentru suma de lei 500.000 (5 noiembrie 1925) și inițiază procedura de vînzare silită a colecției acestuia.

Vînzarea silită are loc la data de 3 decembrie 1924. Presa vremii a destăinuit condițiile suspecte ale licitației « în care se simțea un tacit acord general de a se lua totul chilipir, ba chiar nu puțini dintre licitatori se înțelegeau să nu se supraliciteze » [2], vînzîndu-se cu 5—6.000 lei pînze care valorau 50—60.000 lei [3]. Din partea Ministerului Artelor s-a prezentat pictorul Jean Al. Steriadi. Banca Națională, al cărui guvernator, Oromolu, era rudă cu d-na Bogdan-Pitești, a trimis și ea un delegat, dar li s-a făcut cunoscut că licitația nu se ține, iar aceștia au plecat. Mai tîrziu, statul a cerut tribunalului anularea vînzării pentru neregularitatea licitației, dar cererea a fost respinsă.

Ceea ce era de neconceput pentru juriștii ministerului (referat, avocat D. Rosetti), un muzeu într-un sat, s-a realizat în anii din urmă, întemeindu-se, prin acceptarea donației colecției d-rului Vintilă, un muzeu în comuna Topalu (județul Constanța). Este sigur că dacă ar fi trăit Bogdan-Pitești, colecția ar fi ajuns în patrimoniul colectivității românești. Victor Eftimiu afirmă că încă din 1916 acesta voia să o doneze prin intermediul său. Intenția rămîne, rămîne cîștigat istoriei fenomenul Al. Bogdan-Pitești. El avea să dea roade, căci numeroși alți colecționari, un Zambaccian, un Dona, un dr. Vintilă și atîția alții aveau să-i urmeze exemplul.

---

[1] Avatarurile tablourilor lui Luchian, Cuvîntul, II XII, 1924; I. Călugăru, Succesiunea Bogdan-Pitești, Aurora, 22 mai 1924, p. I; N.C., Un muzeu de artă român, Cuvîntul literar și artistic, 15 decembrie 1924; M. Bunescu, Afacerea Luchian, Curentul, 22 dec. 1924; Idem, Un doliu pentru pictura română, Mișcarea literară, 6 dec. 1924; Zambaccian, Al. Bogdan-Pitești, Revista Fundațiilor, 1946, nr. 8; V. Eftimiu, Lumea, 19 mai 1946; P. Oprea, Colecția de artă plastică Al. Bogdan-Pitești, Revista muzeelor, nr. 1, an. II, 1965.

[2] Dosar 799/1922, Arhivele Statului, Fondul Ministerului Artelor.

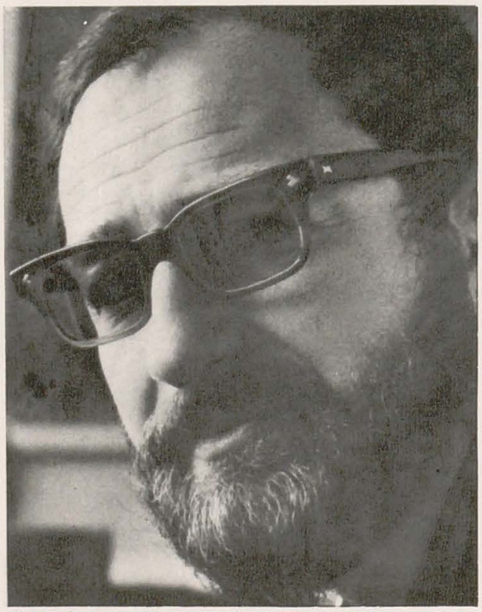
[3] Coincidență bizară, punerea în posesie s-a efectuat de către Al. Rășcanu, viitorul colecționar, care la data aceea era judecător supleant.

[1] D. Rosetti, referat, 9 iunie 1924 — Dosar 799/1922. Arhivele Statului, Fondul Ministerului Artelor, p. 4.

[2] Zambaccian, Op. cit. și loc. cit.

[3] Asistau la licitație (Cuvîntul, 11 XI, 1924): Paximade fiul, D-ra Dona, Zambaccian, Haimovici, Friedman, Grüenberg-Ruleta, Stelniceanu, Dr. L. Iliescu, Al. Fleșa, Gluckman, Almosino, Tabacovici, Donabassi, Albahari, D-na Roller, D-rele Darvari și Sideri.

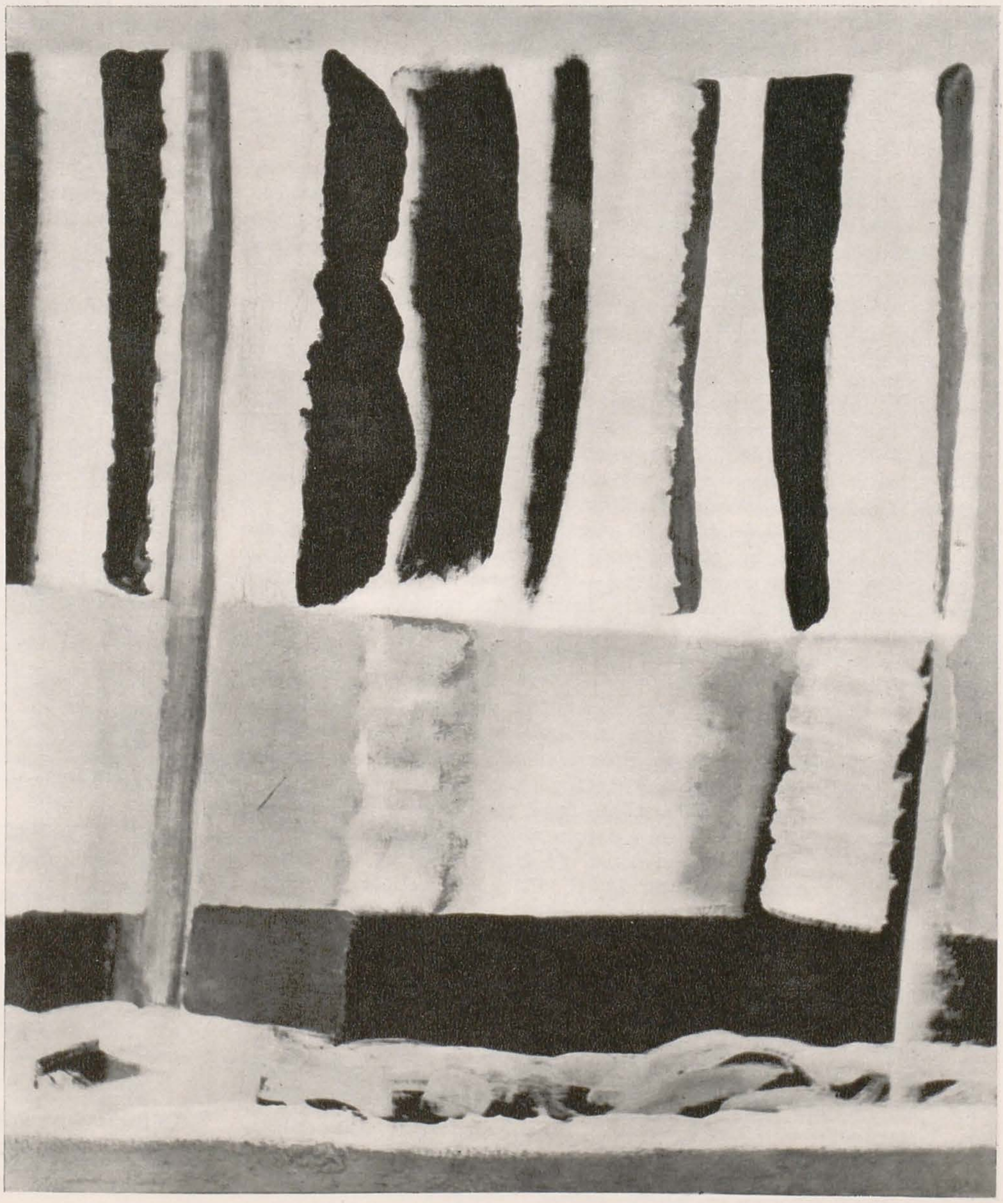
1. Ștefan Luchian: Al. Bogdan-Pitești — desen
2. Al. Bogdan-Pitești în odaia sa de lucru
3. I. Don: Caricatură (1915). De la stînga la dreapta: Al. Bogdan-Pitești, soția sa, N. Dărăscu, Petrescu-Găină, Matei Caragiale. (Colecția dr. Marieta și Ștefan Jianu.)
4. Castelul din Comuna Vlaici, județul Olt



ION SĂLIȘTEANU

ABSTRACŢIE AGRESTĂ

Sărbătoare — ulei



Pictura abstractă a lui Sălişteanu se descifrează spontan ca aluzie la ornamentica arhaică populară. Ceea ce totuşi poate chema acea uimire care-i « primă condiţie a cercetării », ispitind demontarea analitică pînă la articulaţiile structurii stilistice, este un modus faciendi care declanşează o dată cu senzaţia de « ştiut » rezultată din perceperea sensului atavic, senzaţia diferenţială de mesaj nou. Întru aceasta, pictura lui Sălişteanu ne poate instrui asupra demersului artistic al atingerii « universalului prin particular ».

Deci ştiutul se instituie aici în planul substructurilor geometrice primare, care încifrează în cod ornamentic experienţa spaţiului. Punct-linie-patrulater-cerc, efigii geometrice ale conceptelor spaţiale; brun-albastru-verde-alb, semne cromatice ale unei lumi geocentrice. Aşadar, limbaj al unei memorii agreste, comunicînd un sistem de gîndire cosmologică. În stilismul folclorizant care azi vulgarizează arhetipul, vocabularul ornamentic atrage, ca prin silogism, un regim decorativ. Repetiţie, simetrie, ordonarea distanţelor între elemente mecanizează relaţiile structurale, configurînd automat forma fixă de friză ori de cîmp, mediu tipic al « redondanţei » vizuale, inerente intenţiei originare de comunicare. Dar la Sălişteanu, compoziţia se împotriveşte acestei ordonări. Sintaxa leagă elementele fixe într-o relaţie parageometrică, indeterminată, aleatorie. Această autonomie e accidentul ontologic care « strică » seria mecanică: structura « ornamentică » se animă şi se dezorganizează; are loc o «entropie» a sti-

Compoziție — ulei

lului geometric, antrenînd și modificările elementelor. Patrulaterele, liniile, benzile, cercurile, punctele se alterează, apar ca o geometrie « în criză », ca o proiecție ortogonală greșită. Trebuie spus că acest sistem artistic însuși e atavic: în ornamentica folclorică românească geometricul e ambiguu, implică devieri vitaliste, întreține cu natura un raport și de omologie, nu numai de încifrare. Un proces de acest tip e inclus în arta modernă: « Natura intervine în artă și ne obligă să trasăm formele pe care ea însăși le urmează în geneză. Totul pare a crește după ,,forme'' matematice, acestea fiind tocmai formele elementare ale limbajului artei . . . Și cum oare geometria, algebra, decalcuri abstracte ale universului concret, ar putea să nu dezvăluie coincidențele dintre noi și lume? » — scria Ozenfant în pragul artei abstracte. « Iată de ce arta e în mod superior lipsită de libertate: căci pentru a fi frumoasă, opera trebuie să săvîrșească în ea un acord anume între om și natură. (. . .) Cînd artistul izbutește asemenea miracol, nu poate face decît să dezvăluie abscisele și ordonatele lumii perceptibile sau acelea chiar ale propriului nostru adînc — ceea ce este unul și același lucru. (. . .) Structuri perceptibile simțurilor noastre, și spiritului — acestea fiind adaptate structurii universale — perceptibile, nouă celor ce din haos facem o lume — efect al artei, care în schimb ne revelează propria-ne structură. Nu percepem decît structuri. Iată deci că lumea e o lume de structuri » . . . Am citat pe larg acest document fiindcă definește din lăuntru raportul instaurat cu natura de arta modernă « puristă », antinaturistă: astfel se modulează contradicția artă-natură, creația asumînd mecanismele primordiale ale lumii, care conțin, în germene, actul artistic. Acest demers al împăcării se particularizează în opera lui Sălișteanu, condus de ereditatea culturii în care cosmologicul și esteticul sînt atitudini consubstanțiale.

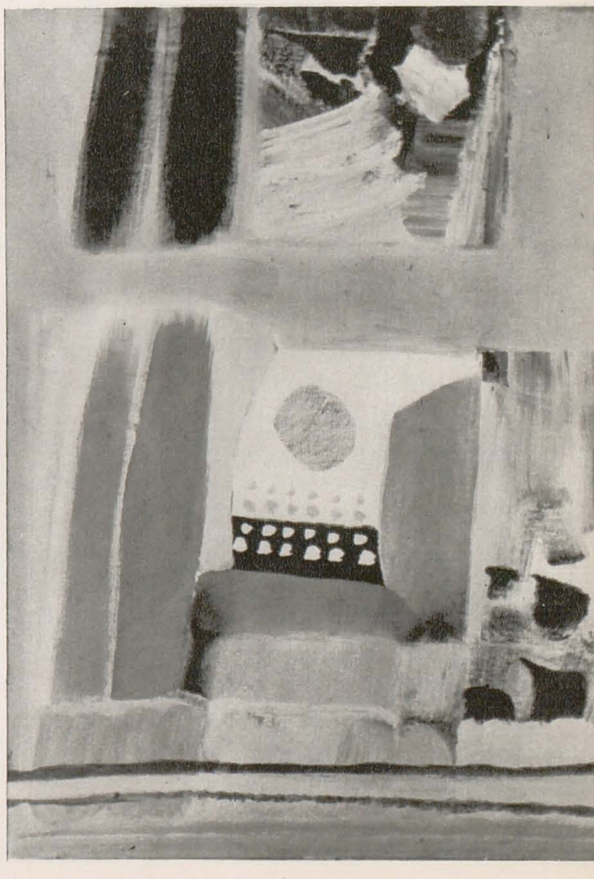
În formă e inclusă aici structura crescenței. Cînd privirea noastră ia în posesie semnul acestei vitalități, referința « ornamental » pălește, ca și cum ar trece în zona perifoveală a vederii și ar lăsa în plin centru optic semnele ontologicului. Osmoză, ondulație, voluptatea percepției concretului: spațiul generic depus în limbajul ornamentic devine spațiu imediat, loc de experiență sensibilă. Structura afectivă suprapusă structurii ornamentale dă stilului relieful senzual al unei mărturisiri de sine — act expresionist — dar în care « sinele » colectivității transpare ca o matrice. Mesajul auto-khtonic e astfel acutizat, scos din inerția autohtoniei convenționale.

Mesaj pe care îl numesc mondrianism agrest: voința de ordonare artistică, program « ingineresc », include germinativul, prin care ordinea « se depășește negîndu-se »: o geometrie care se propune și se anulează ritmic. Privitorul avizat va intui aici o coincidență zenistă a dizolvării « eului » în « lume », cititorul de Blaga va descoperi « matricea orizontului infinit ondulat ». Atari livrești referințe indică un teritoriu geografic al sensibilității care nu se vrea « devorată de geometrie », (« l'occident — que je concevais comme un pays dévoré par la géométrie » — spune japonezul Lin, personajul lui Malraux din « La tentation de l'occident »).

Mediație ondulatorie între abstracția ancestrală a ornamenticii folclorice românești și abstracția non-figurativă modernă de « stil internațional », stilul lui Sălișteanu are motivarea ambiguității esențiale: reversibilitatea de accent între statutul obiectiv al naturii în care omul e cuprins și statutul subiectiv al artei în care natura e cuprinsă.

ANCA ARGHIR

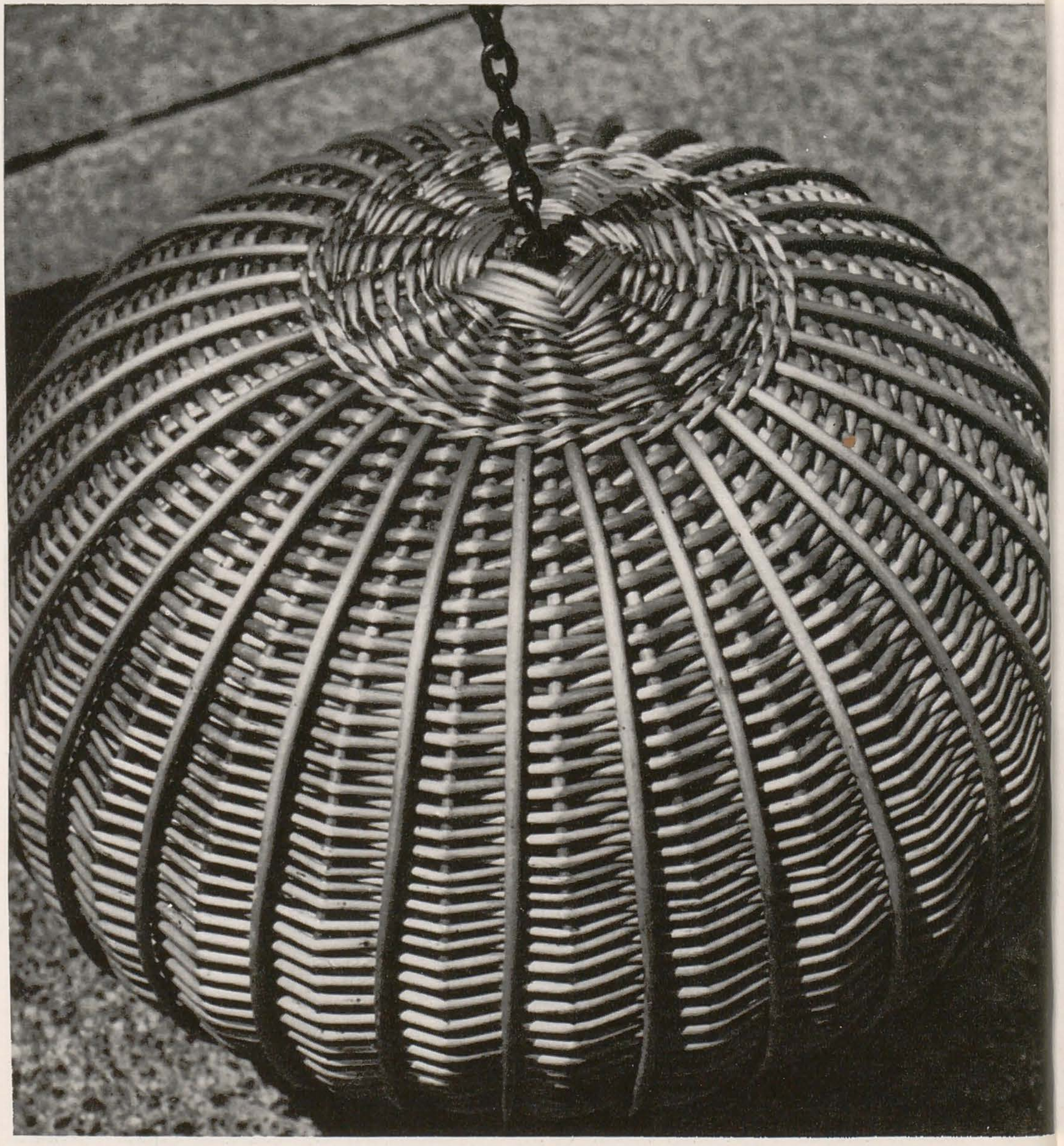
Antinomie — ulei



Publicăm în continuare expunerea etnografilor OLGA HORŞIA, director adjunct al Direcţiei centrale de artă populară şi meşteşuguri artistice — UCECOM şi PAUL PETRESCU, membru al Consiliului artistic al UCECOM, cu privire la activitatea artistică în cadrul UCECOM. Considerăm că temele abordate comportă în continuare discuţii clarificaroare, ele semnalînd un stadiu al practicii şi al premiselor ei teoretice.

VITALITATEA MEŞTEŞUGURILOR ARTISTICE (II)

Un important capitol al activităţii desfăşurate de UCECOM în domeniul meşteşugurilor artistice se referă la remodelarea tradiţiei în acord cu cerinţele vieţii moderne. Binomul « valorificare a artei populare tradiţionale — meşteşug artistic modern » implică o extinsă capacitate organizatorică pusă în slujba unei concepţii contemporane a legăturii dintre artă şi realitatea socială, incluzînd considerabile mutaţii în ce priveşte gîndirea funcţională şi estetică şi pe planul tehnologiei. Efectele acestor schimbări nu sînt de loc neglijabile, ele fiind marcate, de pildă, prin trecerea de la materiile prime tradiţionale — lemn, lut, lînă — la cele aparţinînd actualului ciclu şi moment tehnic — materii plastice, fibre sintetice, aliaje neferoase etc. Acestea nu constituie însă decît suportul material înnoit al unei creaţii artistice în care înseşi conceptele fundamentale de formă şi decor sînt altele, condiţionate de gîndirea funcţională modernă.



Artist decorator — artizan

Asemenea probleme au pătruns treptat în sfera de preocupări a UCECOM, imperativele contemporaneităţii fiind cu atenţie abordate. În atelierele de ţesut, de pildă, ale cooperativelor de artă populară şi de meşteşuguri artistice (unde se produc covoare olteneşti sau moldoveneşti), aceleaşi meştere continuatoare ale vechilor tradiţii execută covoare şi tapiserii moderne după proiecte create de artişti — între care se remarcă cele semnate de Rodica Vincenz, Ana Jurma, Elena Marinescu, Eva Fabritius, Carmen Pătulea la Bucureşti, Lidia Crainic la Sibiu, Luiza Paul şi M. Lupea la Cluj etc. Este de menţionat şi faptul că la unele cooperative de covoare se execută şi tapiserii unicate ale unor artişti decoratori —

colaborarea între creator și executant fiind, astfel, experimentată și stabilită ca o premisă a unei dezvoltări de largă perspectivă.

În domeniul ceramicii unde, în condițiile atelierelor cooperativelor din București și Cluj, se asigură tehnologia avansată, arderile perfecționate la temperaturi înalte, utilizarea smalțurilor de calitate superioară etc., contribuția unor artiști decoratori este de asemenea evidentă: Margareta Popescu, Ida Ioan, George Tiutin la București, T. Kațilakis la Cluj, A. Ferentz la Miercurea Ciuc.

Preocuparea pentru o viziune modernă există și în domeniul prelucrării metalului, în special în ceea ce privește obiectele din fier forjat destinate decorației de interior și podoabele din metal și aliaje diferite. Artiști ca Floricica Mărgăritescu și State Minea Marin au creat și au și executat prototipuri pentru podoabe, remarcabile și adecvate vestimentației moderne.

În arta lemnului s-a trecut cu îndrăzneală la conceperea și execuția, în cadrul cooperativelor profilate, a unor obiecte decorative și utilitare în care este evidențiată simplitatea și eleganța formei — ca elemente centrale ale conceptului decorativ contemporan. Merită a fi amintite obiectele și piesele de artă decorativă create de sculptorii Eugen Paul la Cluj și Radu Aftenie la București. În locul aplicelor, vaselor și casetelor pictate reproducînd ori închipuind imagini cu scene sămănătorist-idilice au apărut, astfel, forme simple, în general strunjite sau cioplite, cu decorație discretă sau cu efecte de culoare pe întreaga suprafață, care scot în evidență jocul fibrei.

Alături de meșteșuguri artistice de veche tradiție în România în cadrul cooperației este stimulată organizarea și dezvoltarea unor meșteșuguri relativ noi în țara noastră, cum ar fi, de pildă, sticlăria. În cele cîteva ateliere de sticlărie artistică ce funcționează în prezent, cea mai mare parte a produselor reprezintă, de asemenea, multiplicarea în serie a prototipurilor create de artiști ca Monica Scurtu ș.a.

Artă decorativă — meșteșug — design

Toată această producție se dezvoltă pe o linie pe care am numi-o artizanală și care nu trebuie confundată cu domeniul artelor decorative. Distincția se bazează pe cîteva considerente între care cel principal îl constituie, în cazul cooperației, faptul că ne aflăm în fața unei producții ce își păstrează caracterul de lucru artistic meșteșugăresc cu tot ce implică acesta. Este vorba de o producție de serie mijlocie, situîndu-se între unicatul realizat de artiștii decoratori și producția de serie mare industrială. Dar în această împrejurare stă și posibilitatea foarte concretă de colaborare. Artiștii decoratori sînt chemați, după cum s-a dovedit cu exemplele mai sus enumerate, să creeze prototipuri ce se pot realiza în serie în atelierele specializate ale cooperației meșteșugărești.

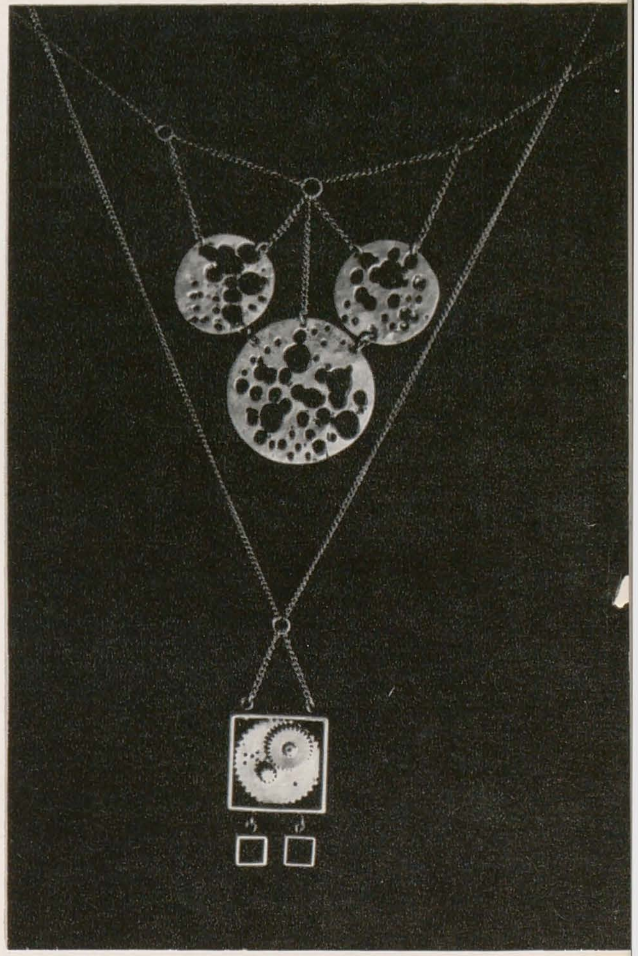
Apropierea dintre artist, ca proiectant, și meșterii specializați, ca executanți, este foarte indicată pentru reușita multor încercări ce trebuie să preceadă adoptarea celei mai bune soluții. Se trece deci prin faza experimentală a creației artistice, ineluctabilă în condițiile tehnologiei moderne. Cu aceasta ne apropiem de exigențele dar și de necesitatea dezvoltării unei direcții naționale de industrial design, ramură în care deocamdată sîntem deficitari. Desigur, cum o arată chiar numele, această preocupare este dedicată în primul rînd modelării prototipurilor destinate producției industriale, dar conlucrarea dintre artiști și meșteri de înaltă calificare tehnologică poate ajuta la elaborarea unor prime producții-pilot ce vor putea fi mai tîrziu transferate eventual în domeniul industriei. Aceasta nu înseamnă că idealul artistului creator de prototipuri meșteșugărești trebuie sau poate să fie reductibil la aspirația către industrializare. El deține o specializare bine determinată ca și domeniul său de activitate — de mare actualitate și, deopotrivă, de viitor. Nu putem să nu subliniem însă legătura dintre proiectanții și creatorii de forme artistice din diverse domenii de activitate, aspirînd, în fond, spre același țel: realizarea ambientului societății moderne.

Unde ne sînt « școlile de arte și meserii? »

Numeroși artiști plastici, în special absolvenți ai facultăților de arte decorative (textile, ceramică, sticlă, metal) de la cele două institute din București și Cluj activează ca proiectanți de prototipuri și creatori atît în cooperativele de artizanat din țară, cît și în colectivul de creație al Direcției centrale a UCECOM.

Concomitent se pune și problema dezvoltării învățămîntului artistic mediu pentru formarea cadrelor de executanți. Se știe că în ultima vreme se resimte îndelungata lipsă din sistemul nostru de învățămînt a vechilor școli de arte și meserii care au produs, timp de cîteva decenii, pînă după al doilea război mondial, admirabili meșteșugari-artiști, mulți dintre ei afirmîndu-se ca veritabili creatori. Necesitatea reorganizării învățămîntului artistic mediu a fost resimțită acut în ultima vreme, dovadă inițiativa valoroasă, dar încă singulară, a grupului « ambiental » de la Timișoara, ce întreprinde deocamdată operă de pionierat în această nouă modalitate de a preda noțiunile estetice în școala de arte plastice.

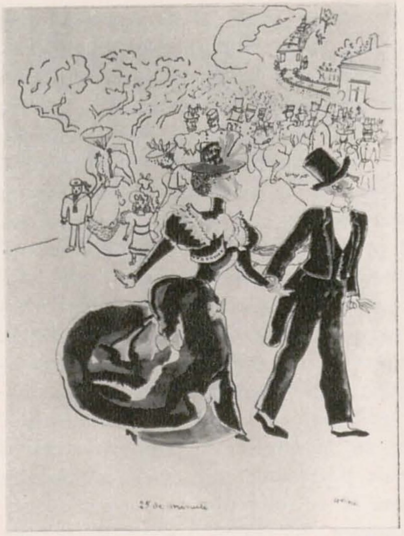
Meșteșugurile artistice moderne se dezvoltă în condițiile pe care sumar le-am evocat aici. O corelare a problemelor mai sus amintite va ajuta la mai grabnica înfăptuire a unui sistem propriu de industrial design la nivel mediu și superior, înfăptuire ce condiționează progresul nu numai al meșteșugurilor artistice ci și al artelor decorative românești.



1. Mobilier de grădină împletit din răchită
2. Lampadar împletit din răchită
3. Podoabe moderne din metal. Creator — State Minea Marin
4. Vase din sticlă. Creator — Monica Scurtu

retrospective

Lucia Demetriade Bălăcescu



În atelierul ei (din strada Sapienţei 1), unde Lucia Demetriade Bălăcescu pregăteşte febril ultimele tablouri pentru o expoziţie, discuţia se încheagă cu uşurinţă. În timp ce sînt răsfoite cîteva mape cu desene, fotografii, sînt privite diapozitive, se schimbă păreri despre receptivitatea şi intoleranţa artistului, despre Picasso şi (chiar) Rauschenberg, despre mania folclorizantă (totuşi, mai există artişti ce nu au colecţii de obiecte folclorice), despre optica publicului etc. etc.; destul de des, Lucia Demetriade Bălăcescu se entuziasmează la amintirea vreunui tablou.

De la prima d-voastră expoziţie personală pînă la recenta retrospectivă au trecut mai bine de cincizeci de ani, timp ce, desigur, a dus şi la suprapunerea multor amintiri artistice. Evocaţi-ne perioada uceniciei d-voastră în pictură.

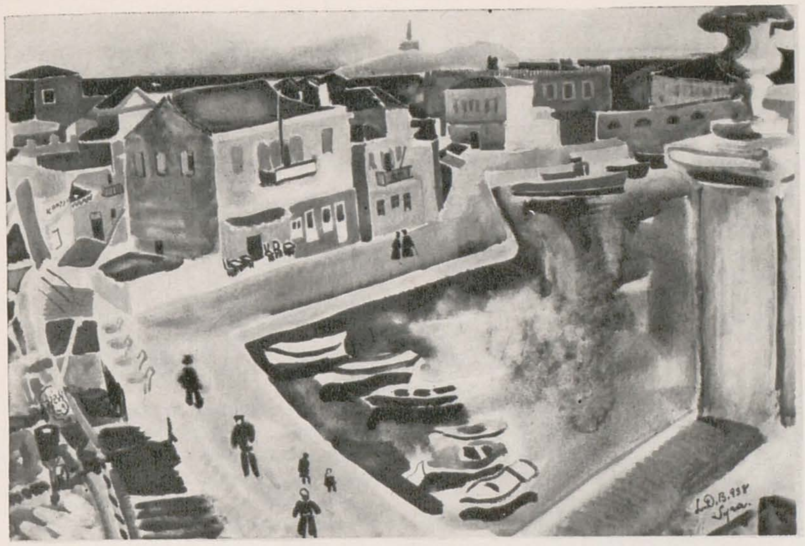
L.D.B.: Primul om care m-a învăţat desenul a fost un profesor elveţian. De la el am aflat cum trebuie făcut un cap. Poate era mai bine să fi fost lăsată în pace. Nu puteam suferi să lucrez după natură.

Presimţeaţi, cu alte cuvinte, o idee ce circulă nu numai de la Baudelaire încoace, anume că artistul se opune naturii. Iar Picasso spune că interesează « părerea artistului despre ceea ce nu este natura ».

L.D.B.: Simţeam o greutate imensă cînd mă concentram ca să copiez natura. A rămas în mine o dualitate: imaginaţia, zborul ei şi academismul care « m-a tras de mînecă ». De fapt, sînt tot felul de academisme: şi academism cubist şi dadaist şi trăsnit. După ce am scăpat de profesorul elveţian, elevă la belle-arte fiind, cu profesori ca Strîmbulescu şi Serafim, nu exista nimic în măsură să ne dea un imbold. Cu sprijinul unchiului meu, colecţionarul dr. Severeanu, prieten al lui Eustaţiu Stoenescu, am intrat sub aripa acestuia, cu toate că tablourile lui nu-mi plăceau deşi, gîndesc astăzi, avea un simţ al culorii. Pe atunci nu se ştia nimic, sau mă rog, nu ştiam nimic despre ideile moderne în artă. În timpul războiului, şcoala închizîndu-se, lucram în grădina unor prietene — astăzi numele lor nu mai interesează — două absolvente ale şcolii de belle-arte din Geneva. Erau şi rafinate colecţionare de tablouri, deschise spre idei noi, începuseră să cumpere de la Pallady. Stoenescu făcea corectura la 5—6 eleve; acest pictor avea o idee: « afară totul este cenuşiu ». După plecarea lui, îndrumător ne-a fost Petraşcu — lui i se plăteau orele — care ne-a adus « sub semnul albastrului », bază a picturii de peisaj.

Cîteva detalii despre studiile la Paris, între 1919—1921 şi apoi din 1932 şi 1933.

L.D.B.: Cum se obişnuia, am început cu Academia Julian, unde era profesor Paul Albert Laurens — fiul lui Jean-Paul — amabil, glumeţ şi foarte academist. El m-a sfătuit să nu dau examen la şcoala de belle-arte franceză; nu l-am ascultat şi am căzut. Nici nu e de mirare, pe vremea aceea primul a fost clasificat un român, jalnică « sucursală » a lui Isachie şi a lui Kimon Loghi ! După ce, cu aceleaşi prietene, am învăţat la academia modernă a lui E. O. Friesz, am trecut la Academia Ranson, unde erau profesori Maurice Denis, Vuillard, Sérusier, care propovăduiau învăţătura picturală a lui Gauguin. Aici am găsit cea mai perfectă înţelegere şi am învăţat teoria culorii, Chevreul etc. Maurice Denis a spus un lucru ce a avut, pentru mine, valoare de profeţie: « Domnişoară, într-o zi veţi face tablouri ». Ne trimitea la Luvru să privim un tablou care ne place, apoi, acasă, îl pictam din memorie. Era mai bun profesor decît creator. Cu Pedro Correja d'Araujo — probabil un brazilian — adept al lui André Lhote, am făcut cubism « scolastic », dar care, cum se vede, nu s-a prins de mine. Se preda tot desen şi pictură; în poze date de profesor, modelele se înscriau în diferite figuri geometrice.



1. Ilustrație la « 25 de minute » de I.L. Caragiale — acuarelă
2. Ilustrație la Decameron — tuș
3. Alai de circ pe stradă — ulei
4. Portul — acuarelă
5. Nud în fotoliu — pastel
6. „Ceai de cucoane" — acuarelă

Teoria o făceam la atelierul profesorului; avea o bibliotecă de artă foarte bogată. Cu calcuri suprapuse pe reproduceri ne demonstra că toți clasicii au cunoscut geometria. Aplicam « poarta armoniei » pe tablouri de Rafael, de Mantegna. Cea mai bună elevă a acestei școli a fost Merica Râmniceanu, printre primii artiști români care, în țară, au practicat cubismul.

Din ce grupări artistice ați făcut parte?

L.D.B.: După reîntoarcerea de la Paris, prima expoziție am făcut-o în cadrul *Asociației femeilor pictori și sculptori*, asociație înființată de Nina Arbore și Olga Greceanu. După expoziția din 1926, am colaborat și la *Contimporanul*.

Ați făcut și critică, mai exact cronică plastică. Și fiindcă în seria de amintiri din « Astra » « luați în tărbacă » nivelul criticii românești interbelice, de pe ce poziții considerați că ați scris atunci despre artă?

L.D.B.: Am crezut în oamenii despre care scriam.

Deci, critică partizană?

L.D.B.: Am crezut că un om poate să dea ceva în plus, arătîndu-i-se calitățile. A fost pentru mine o durere personală să constat că, uneori, în loc să meargă în sus, cineva merge în jos.

Avansați, într-o ocazie, o idee foarte spectaculoasă, aceea a unui posibil studiu despre înrîurirea culorii de apă în pictura românească.

L.D.B.: Culoarea de apă dă rezultate mai bune, mai repezi, mai spectaculoase decît culorile de ulei. Pallady, Iser, Lucian Grigorescu — trei adepți ai culorii de apă. La Pallady se vede limpede această înrîurire. Cele mai frumoase tablouri din ultima retrospectivă a lui Lucian Grigorescu sînt cîteva guașe din col. Moșescu. Momentul de vîrf al creației lui Iser a fost o expoziție cu portrete de spaniole, în guașă.

Fiecare artist, dincolo de capitolul « afinități » are maeștri-orientare și nu neapărat dintre contemporanii lui. Pentru seninătatea viziunii d-voastră, pentru modul de a gîndi culoarea — « atunci cînd pun un verde nu înseamnă iarbă, atunci cînd pun un albastru nu înseamnă cer », scria Matisse — se pare că unul dintre acești maeștri este Matisse.

L.D.B.: Nu cred, sau nu în primul rînd. În orice caz, pentru mine Jean Cocteau este un idol al desenului. Îmi plac impresioniștii, Van Gogh, Degas, toți văzuți « la fața locului », iar deasupra lor, Cézanne. Și Dufy.

« Marele și neasemuitul », îl numiți undeva.

L.D.B.: Dintre români, nimeni n-a observat aceasta, îmi place enorm Abgar Baltazar, cu « Haimanalele » sale, artist pe nedrept uitat.

« Lumea ca spectacol », s-a spus, stă la temelia concepției d-voastră artistice. Se poate constata frecvența unui loc imaginar, solar, amestec de peisaj francez, spaniol.

L.D.B.: Grecesc, levantin.

E un tic « subtil » al celui ce ia interviuri să se uite în biblioteca celui intervievat. Ce înseamnă pentru d-voastră spiritul anton-pannesc?

L.D.B.: Întrebarea e bine pusă. De altfel, Constantin Brăiloiu mi-a propus să ilustrez niște cîntece ale lui Anton Pann. A venit războiul și proiectul a fost abandonat.

În ciclul d-voastră « Viața bucureșteană » este evident un filon caragialesc . . .

L.D.B.: Umorul, cred, în orice caz sper, mă caracterizează. Mi-ar fi plăcut să-l ilustrez pe Caragiale. Jiquidi — aceasta e părerea mea personală — l-a mitocănit.

Pictura d-voastră este la antipodul dramei. Temele de circ sînt mai mult decît o temă, sînt — cred — o atitudine. Arlechinada e mai mult decît o probă de virtuozitate, spontaneitate, dezinvoltură, grație, suplețe în execuție, ea poate fi interpretată și ca o sfidare a normelor, a conformismului, a banalității.

L.D.B.: Așa o fi. Nu-mi plac lucrurile triste, macabre, de aceea în ciclul cu boieri fanarioți — să nu uit, « Trecute vieți de doamne și domnițe » și legendele lui V. A. Urechia mi-au fost aici de mare folos — am preferat spectacolul, nu dramele epocii. Îmi plac animalele, în special pisicile. Am luat de curînd o carte « La vie des animaux », o splendoare. Într-un cuvînt, și nu de dragul calamburului, am oroare de orori.

Bonnard scrie că pictorul este, la un moment dat, stînjenit de prezența modelului. Subscrieți la aceasta?

L.D.B.: Una dintre « criticile » făcute cîndva de Marcel Iancu la adresa mea a fost aceea că, de vreme ce pot lucra din imaginație, de ce mă mai folosesc de model? Da, lucrul după natură frînează. Curajul de a lucra în afară de natură, din imaginație, mi-a venit destul de tîrziu. Natura trebuie luată doar ca document ajutător. După Degas, atelierul ar trebui făcut așa: modelul la etajul I, iar lucrul la etajul II.

M.D.

HENRI MICHAUX

Identitatea insolită a unui Henri Michaux pictor în acuarelă întregește notorietatea poetului tulburător care-i Henri Michaux.

Poezia și, deopotrivă, pictura sa deschid perspectivele unei lumi stranii, paralelă cu lumea realității vizibile, o lume organizată conform legilor sale proprii, capricioase ori halucinante, dar transpunînd în limbajul lor caracteristic stări sau teme ale epocii noastre neliniștite așa cum le poate trăi sau dezbate o sensibilitate în permanentă și dureroasă trezie.

Dacă substanța poeziei sale, relevînd condiția tragică a existenței, sugerează integrarea lui Michaux în sfera unei problematici kafkiene — cu un complement de revoltă blasfematorie exprimată cu un umor patetic ce-și trage seva din expresivitatea feroce a limbajului — pictura sa, de factură suprarealistă, ne introduce într-o lume fantastică, a cărei bizară populație vag antropomorfă asociază, prin dinamismul ei, figurația picturilor rupestre (arcașii de la Tassili, bunăoară).

Suprarealismul lui Henri Michaux este mai presus de orice un mod de eliberare de orice constrîngere. El nu urmărește demonstrarea unor principii stabilite ci putința de a exprima plenar viața interioară a artistului, negînd tocmai arbitrariul oricărui corectiv intelectual ce ar situa arta sa ca o anexă a teoriei.

M.M.

GÎNDIND LA FENOMENUL PICTURII

« Flash »-ul, culorile care țîșnesc ca niște pești pe fața de apă în care le pun, iată ce-mi place în acuarelă.

Movilița colorantă ce se destramă în particule infime, trecerile și nu oprirea definitivă, tabloul. Într-un cuvînt, eu prețuiesc cel mai mult în pictură cinematograful.

Hîrtiile care beau, vîrtos, nebunește, perseverent, profund îmi spun mai multe decît culorile pe care le arunc de altminteri numai ca momeală, ca revelatori, ca mase ce trebuie despuiate.

Cel mai ades, cel mai firesc, pun roșul. Și-ntr-adevăr, ce-i oare mai ușor de risipit ca sîngele?

. . . Apă de acuarelă, imensă ca un lac de apă, demon omnivor, răpitor de ostroave, făcător de miraje, spărgător de diguri, revărsător de lumi . . .

Cu tainică bucurie la început, dar tot mai evident, eu văd cum linia desenului meu derivează, în apă, și cum infiltrarea biruie pretutindeni.

Această sustragere ce seamănă atît de mult cu conduita vieții mele, această trădare instantanee, această desprindere ce se accentuează tot mereu și mă descumpănește, aici mă fascinează și mă re-nvie mie însumi prin reușita instantaneului și quiproquo-ul progresiv învălmășind absurd conturele mele sigure la început și apoi pornind înot care-ncotro și cărînd cu sine subiectul meu spre un nedeslușit ce se lățește într-una, sau derapează, suprafață de disoluție, de divergență și distorsiune ce mă îndrumă către o reabsurditate ce mă lasă larg deschis pe țărm.

(Passage)

* * *

Nunta mea cu vinul e un poem. Nunta mea cu femeia e un poem. Nunta cerului cu pămîntul e un poem, dar poemul pe care l-am auzit a paralizat înțelegerea noastră.

Cîntecul nostru în prea mare suferință n-a putut fi rostit. Arta cu dîră de jad se oprește. Norii se duc, nori cu conture de stînci și nori cu conture de piersici, și noi ca și norii ne trecem, burdușiți cu puterile deșarte ale durerii.

Nu mai iubim ziua. Ea urlă. Nu mai iubim noaptea bîntuită de neliniști. O mie de voci ca să ne afundăm. Nici o voce de care să ne sprijinim. Pielea noastră obosește de palidul nostru chip.

Evenimentul e mare. Și noaptea e mare, dar ce poate ea? O mie de aștri nocturni nu luminează un singur pat. Cei care știau nu mai știu. Ei se avîntă cu trenul și se gonesc cu roata.

« Să te păstrezi tu însuți într-al tău? » nici să nu vă gîndiți! Casa singuratică nu există în insula cu papagali. În cădere s-a arătat nelegiuirea. Cel pur nu este pur. El își arată încăpățînarea, ranchiuna. Unii se manifestă chelălăind. Alții eschivîndu-se. Dar măreția nu se manifestă.

Înflăcăratul în taină, un adio adevărului, tăcerea lespezii, răcnetul înjunghiatului, ansamblul odihnei înghețate și-al sentimentelor ce ard a fost ansamblul nostru, și drumul cîinelui perplex drumul nostru.

Noi nu ne-am recunoscut în tăcere, noi nu ne-am recunoscut în urlete, nici în peșterile noastre, nici în gesturile străinilor. Jur-împrejurul nostru cîmpia e indiferentă și cerul lipsit de intenții.

Nu ne-am privit în oglinda pecetei insultate, a sîngelui ce curge, a elanului decapitat, în oglinda de cărbune a împilărilor.

Noi ne-am întors la izvoarele verzui.

(Labyrinthes)

în românește de MODEST MORARIU

Ilie Pavel

> « *Atunci cînd contemplarea unui obiect face plăcere, el poate fi numit frumos* ».
>
> PLATON

Asemenea promotorilor artei sărace, Ilie Pavel acordă, în gîndirea sa artistică, un rol dintre cele mai însemnate — dacă nu cel mai însemnat — ritualului contemplativ. Este (ca să menținem și să nuanțăm apropierea) o formulă deschisă, integratoare, de acceptare elementară a vieții, ceea ce presupune ușurința contactului cu totalitatea lucrurilor, acea « complicitate primordială cu obiectul », caracteristică — spune Umberto Eco — budismului zen, constantul termen de referință pentru o serie de tendințe moderne, printre care și arta săracă.

Se știe că, în fața naturii, experiența estetică nu are un caracter de rigoare și puritate, că natura nu încetează să improvizeze, uneori nefericit din punct de vedere estetic. Dar, pornind de la solicitările estetice ale naturii, Ilie Pavel, acționînd pe spațiul întins dintre realitatea măsurabilă și cea interpretabilă, filtrează prin grile succesive, ridicate de o memorie artistică educată și în special prin « gustul » sigur al categoriilor sale afective, orice impurități. Lucru semnificativ, Ilie Pavel refuză — deocamdată? — să folosească materiale artificiale, de felul maselor plastice (polistiren, polivinil — nume de păstori eleni, cum glumește Roland Barthes) ori materiale nenobile, detritus, oricum, de multă vreme « recuperate » în arta modernă.

Mare parte din « muzeul imaginar personal » al acestui artist este ocupat de fapte, normale în ordinea naturală, considerate ca magice și miraculoase (un cuib de pasăre, de exemplu). Prin aceasta obiectele și ambianțele propuse de Ilie Pavel decurg din poeticele uimirii și ale ingeniozității.

Centrul său de interes s-a deplasat de la mai vechea preocupare constructivistă (lucrările expuse la Bienala de la Nürenberg, 1969) spre tentativa găsirii unei soluții de maximă elasticitate de gîndire artistică în ceea ce privește abordarea, în totalitate, a realității. (« Mergi acolo unde îți face plăcere să mergi », « sloganul » estetic lansat de Ugo Spirito, acoperă convenabil o asemenea formulă de gîndire.)

Stările estetice ale sursei (autorul) — și trăirile estetice ale subiectului (spectatorul — participant) au, la Ilie Pavel, o coloratură psihică dată de un ghid structural anterior, și chiar fiziologică (în sensul în care Nietzsche numea estetica fiziologie aplicată).

Schița și macheta (stadiile cu care, deocamdată, Ilie Pavel are posibilitatea să opereze) depășesc momentul în care mai conta ambiția artizanală, « facerea », autorul mulțumindu-se cu fixarea, avînd funcția anticipatoare, a unui experimentum mentis. Este de altfel una dintre caracteristicile avangardei autentice această restrîngere sistematică a cîmpului de acțiune (pe plan material, nu în cel ideatic) și elaborarea unor forme suficiente sieși, pornite de la experiențe personale și inevitabil fragmentare.

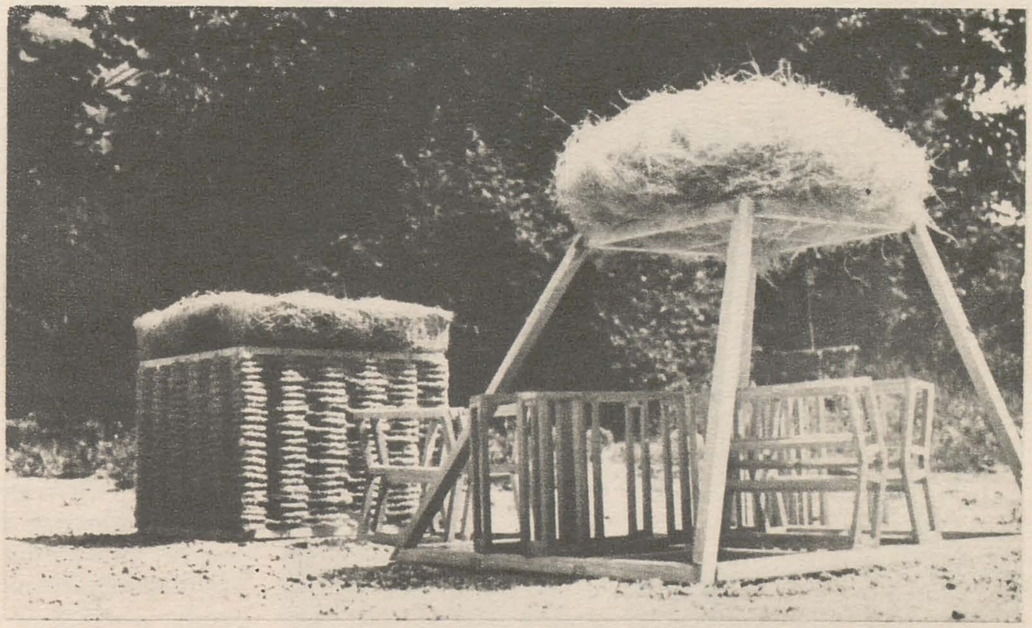
Peste tot în arta lui Ilie Pavel se resimte persistența unui modul compozițional, acesta însă nu este exhibat, ci implicat, este o măsură comună, independentă de dimensiunea absolută (iar fotografiile lucrărilor prezentate la festivalul de la Edinburgh 1970 reușesc o spectaculoasă « scoatere din scară ») în felul în care, de exemplu, creșterea arborilor este modulară.

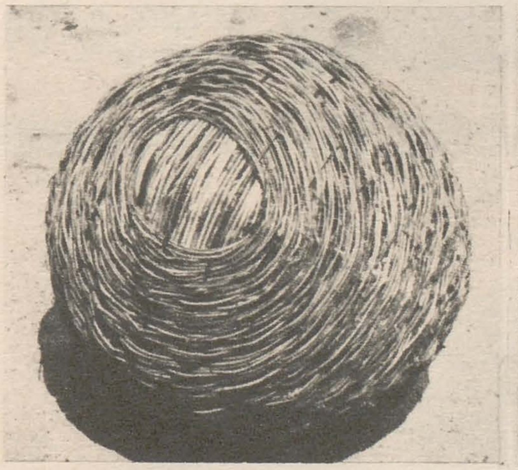
Nu trebuie exagerat ruralismul stenic și curățenia înfrățirii franciscane cu natura, ce uniformizează grupajul de obiecte prezentate aici, deoarece, în realitate, registrul de idei al lui Ilie Pavel este mult mai bogat.

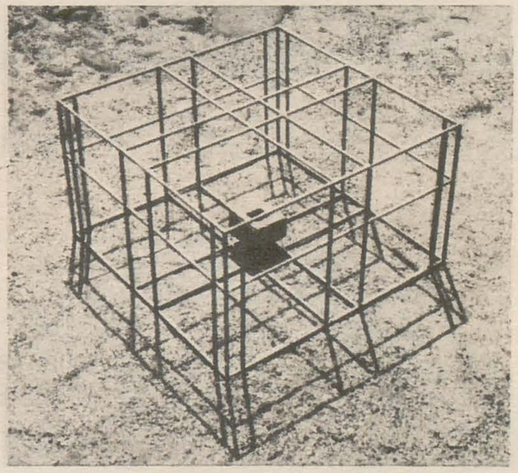
Orice invenție plastică — parafrazăm pe Michel Butor — se produce într-un mediu deja saturat de artă; parodia (chiar involuntară) este inevitabilă. Este ceea ce face Ilie Pavel atunci cînd « sabotează » o construcție geometrică cu pictură psihedelică.

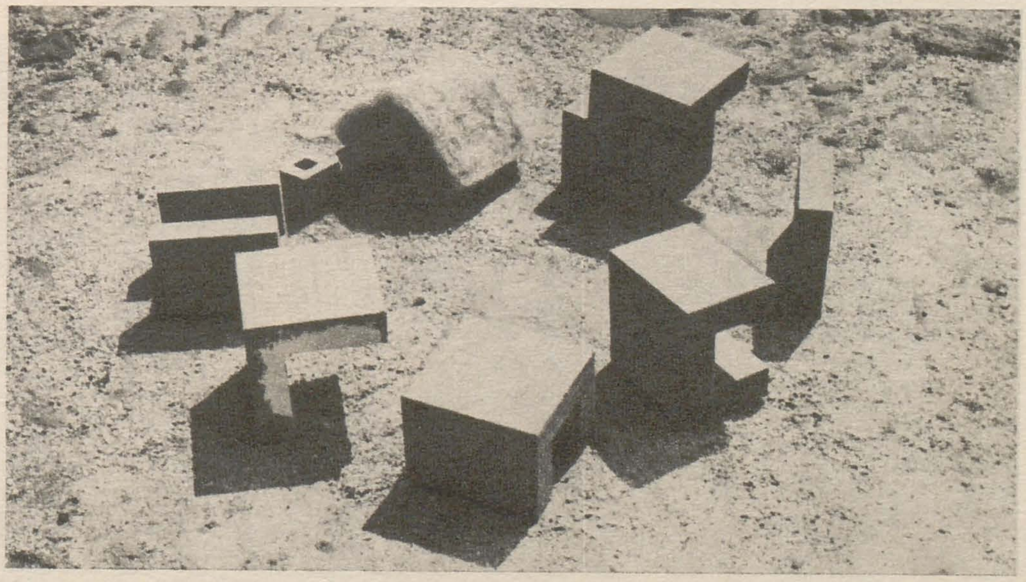
Încercăm, la sfîrșit, o definiție lapidară: calm și voluptate (a mersului ideilor), fără lux.

M.D.



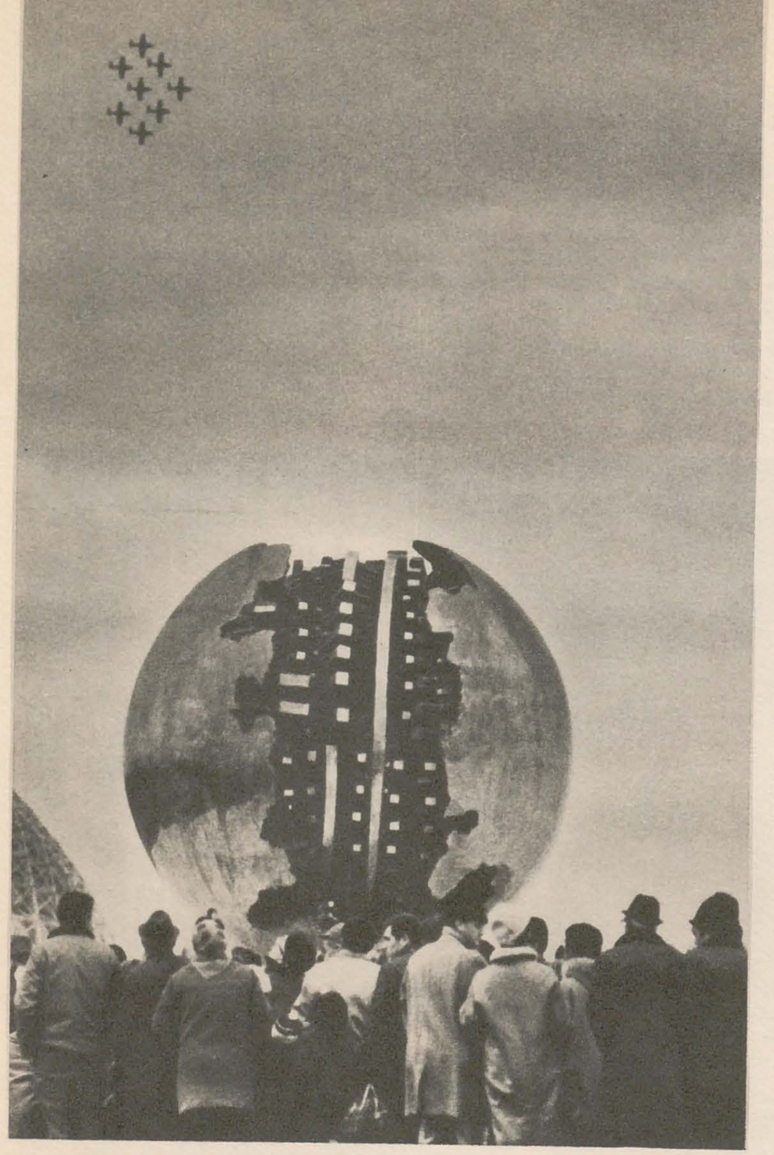






1. Construcție platonică
2. Obiect
3. Construcție
4. Construcție cu modul fix

ARNALDO POMODORO încercînd o explicație față de cine știe puțin sau mult despre munca artistică



Nici nu mi se pare că vorbesc despre opere de artă; pentru mine este o muncă, eu fac o muncă; întrebîndu-mă: de ce muncesc astfel? Şi care este funcţia sculpturilor pe care le fac? aceea de a servi capitalul! Este un cerc vicios . . . continuăm prin artă să vorbim unei elite (o ştiu, este vina noastră) . . .

Şi dacă mă întreb de ce fac obiectele mele artistice, cu munca mea dură şi continuă ca aceia a unui zidar care construieşte o casă cărămidă peste cărămidă, nu ştiu ce să spun; pot să spun de ce nu fac o sculptură în genul lui Manzu, despre asta pot să încropesc un discurs, dar altfel nu ştiu de unde să încep. Pictura şi sculptura nu au sens dacă nu au o valoare socială (mult mai mult decît o valoare de idei, de protest, de frumuseţe sau de profeţie). . . Rezumînd într-o formulă minimă argumentul muncii mele pînă aici: a fost — chiar dacă cu semnificaţii ce apăreau treptat ca provizorii şi incerte, şi chiar cu greşeli, ca un fel de derivaţie competitivă cu tehnologia, fapt ce reiese din cîteva titluri (spun astăzi că greşeam) — a fost un fel de negare sau distrugere a formelor. Aceasta au vrut să spună în fond suprafeţele în mişcare, continua împunsătură de semne, sfera descompusă, coloanele care nu au nimic de susţinut şi de aceea sînt crăpate, în sfîrşit. . . (desigur, eu produc — cu subvenții din partea galeriei, apoi vînzînd imediat în mod ruşinos spre satisfacția mea pe care nu o pot ascunde şi obţinînd un procentaj — produc sfere — cuburi — cilindri, aparent dintr-un punct de vedere geometric; dar nu-mi dau seama cum din asemenea lucruri nu rezultă într-adevăr aceasta: rezultă, pentru mine, contrast, ba chiar o contradicţie extremă, pe punctul de a exploda, într-o proporţie « perfectă », rezultă o eliberare dintr-o formă absolută care îmi displace din inimă, ajungînd la o completitudine făcută din incompletitudini etc.).

Cînd am trecut de la tratarea suprafeţelor — în tinereţe, ca băiat de la ţară descurcăreţ — la ronde-bosse (ce cuvînt oribil), nu mă încadram de loc în forma sculpturală tradiţională, ci din contră simţeam că fac o ruptură în mişcare. Şi de la modurile aşa-zise de « acţiune » (informalul) am trecut la genurile unei noi abstracţii (după termenii curenţi ai criticii de artă): dar întotdeauna, pentru mine, era vorba de o distrugere actualizată în mod progresiv cu o aceeaşi idee continuă: de « plinuri » şi de « goluri » opuse şi interioare « plinurilor » (ceea ce însemna nesiguranţa şi adîncitura sigură şi dezordinea posibilă, apoi descoperirea mişcării transformatoare, fie în sens tehnic sau specific, fie în sens de simbol general al lumii).

Materia era bronzul: lucram în mod clasic cu un « negativ » din lemn şi din pămînt (pe care apoi gipsul realizat îl inversa). Această perioadă de lucru, în concluziile cele mai recente şi riguroase (sfere cu perfecţiuni şi cilindri deformaţi sau cu sudură pe şine) o judec acum ca şi cum ar avea sau i s-ar putea atribui o semnificaţie « neo-dada » cu valoare actuală « politică » (neglijînd să pun titlurile răsunătoare din punct de vedere politic pe care anumiţi colegi ai mei le folosesc şi le afişează (. . .)

De aproximativ un an (începînd la Berkeley cu încercări grafice) fac altceva: ba chiar contrariul, inversul. Să mă explic. Ideea mea cea mai recentă a fost că: negativul rezultatului (adică fîşia, spărtura, căutarea obscură, sau în desfăşurarea sculpturii mele contradictoriul — distructiv de tip fulminant, străpungerea perfectă, ca o lovitură în faţă) este acum şi trebuie să fie nu un gol ci realul, adică: ceea ce în operă este vizibil, pus în evidenţă, prezent, ca element fundamental şi rezultat imediat al invenţiei, este golul devenit formă.

Ce pot să spun despre asta? Că există o răsturnare sau descentrare netă care este « tehnico-artistică »; nu ştiu să spun altceva mai precis; văd şi simt astfel. Nici nu mi se pare sigur că transport nimic în interior, din opţiunea politică. Absolut. Este o descoperire, ştiu bine.

Între timp continuă cu tărie pentru mine nu cercetarea ci « lucrul manual », în care mă simt meşter privilegiat care dă, cum să spun? un fel de « concentrare » de muncă umană.

Mi se pare cu toate acestea că este cu totul evazivă soluţia devenită curentă după perioada apusă repede a acelor «primary structures»: aceea a atitudinii (sau, în mod generic, a artei sărace în aspectele ei isterice-ironice). Am multă stimă pentru Walter De Maria, italo-americanul care a iniţiat-o. Găsesc mai cinstită autonegarea, tăcerea, nemanifestarea artistică (şi este destul de tristă munca ascunsă în birou, unde sînt şi alţii, îmi imaginez cît de tristă este aceea a scriitorilor la măsuţă); şi simt aceasta, la cel care a optat autentic, ca un moment de întrerupere, pentru a medita sau a renaşte, nu ca un sfîrşit al artei. Este frumos spectacolul teatral al lui Pistoletto pe care l-am văzut la Rotterdam; trupa care călătoreşte. . . . Dar un artist în timpul cînd se fotografiază, mi se pare o nimica toată. A evada din artă ca obiectivare productivă (care, desigur, devine o producţie alienată de obiecte de consum de lux) nu este nici o soluţie (extra-stilistică) nici o acţiune politică.

Repet: sensul muncii umane, cu osteneală chiar manuală, implicită în maniera mea de muncă artistică, mă convinge întrucît reuşesc să găsesc în aceasta un sens, cel puţin atunci cînd nu sînt problematic şi nici autocritic. Îmi dau seama bine, deocamdată, de privilegiul care îmi aparţine: a face un obiect întreg, de la ideea care mi se ordonează pe parcurs la realitatea externă pe care o văd făcută, realizată, redevenită incomprehensibilă pînă ce nu o descifrez din nou, aici în faţa mea — în care, acum, am plecat din nou de la « golul » precedent pentru a exprima acest acelaşi gol.

Marele disc, bronz, 1965—1968

Grup, bronz, 1966—1968

G I L L O D O R F L E S

E foarte dificilă — şi, pînă la un punct, eronată chiar — orice tentativă de « a fixa locul » lui Gillo Dorfles în cadrul esteticii şi criticii de artă contemporane. Nu este însă nici o urmă de paradox în afirmaţia că Gillo Dorfles (născut la Trieste, în 1910, profesor la Universitatea din Milano) reuşeşte să păstreze recunoscutele calităţi ale esteticii profesorale fără a da semne că e dispus să preia şi defectele ei. Decurge de aici, în primul rînd, o egală şi impresionantă competenţă în abordarea eterogenităţii de poziţii ce au existat de-a lungul timpului — de la şcoala pitagoreică la budismul zen, de la freudism (considerat ca irelevant) la Noul Criticism *şi* Noul Semanticism, *de la formaliştii ruşi la diversele curente din estetica italiană (stăruim aici, pe urmele lui Gillo Dorfles, asupra celor care au încercat să se detaşeze de influenţa crociană:* C.L. *Ragghianti, S. Bottarri, apoi cei care depind, într-un fel sau altul, de estetica « vizibilităţii pure » :* L. *Venturi, G. Marangoni, C. Brandi, de la tendinţa existenţialistă a lui N. Abagnano la cea fenomenologică deschisă de A. Banfi, pînă la orientarea fenomenologic-axiologică a lui G. Morpurgo-Tagliabue, de la empirismul lui Galvano della Volpe la « poeticele deschiderii »: U. Eco), de la G. Bachelard la estetica simbolică a Suzannei Langer, de la structuralişti la estetica informaţională (M. Bense) etc. Mai decurge o claritate în expunere, dar şi absenţa tuturor prejudecăţilor de sistematizare apriorică (obişnuita, cunoscuta şi « infierata » boală a esteticii profesorilor), o viziune preliminar-panoramică, globală asupra artei, o extremă* disponibilitate *(în nici un caz aceasta nu înseamnă absenţa opiniilor proprii) şi un subtil* relaţionism, *precum şi grija profesorală, dar de loc pedantă, pentru nuanţă, pentru « proprietatea » termenilor (cu un bun şi sănătos obicei didactic Gillo Dorfles « corectează » extrapolările nepermise, restrînge sau — cînd e cazul — amplifică aria semantică a unei noţiuni, « deconspiră » ideile mai vechi deghizate în veşminte de ultimă oră. « A fi în realitate » (în realitatea de zi cu zi a artei pe cale de a se face), a participa, mai exact, pare a fi pentru Gillo Dorfles o experienţă ce, iarăşi, îl distanţează enorm de tipul de profesor care, plin de zel clasificator, « vine după ». (Fost redactor la revistele* Aut Aut *şi* Domus, *actualmente în comitetul de redacţie al valoroasei reviste* Metro *— împreună cu Bruno Alfieri şi G.C. Argan — Gillo Dorfles scrie şi « cronică plastică », participă la discuţii cu caracter prospectiv în ceea ce priveşte fenomenul expoziţional.) Simpla enumerare a principalelor sale scrieri arată o predilecţie pentru acele probleme ale artei care au o mare importanţă socială:* Discorso tecnico delle arti, *1950;* Barocco nell'architettura moderna, *1951;* L'architettura moderna, *1954;* Le oscillazioni dell' gusto, *1958;* Il divenire delle arti, *1959;* Ultime tendenze dell'arte d'oggi, *1961;* Simbolo, communicazione, consumo, *1962;* Il disegno industriale e la sua estetica, *1963;* Nuovi riti, nuovi miti, *1965;* Antologia dell'cattivo gusto, *1968 (sub conducerea lui).*

★

Gîndirea, s-a spus, trebuie, înainte de orice, să înţeleagă. Este tocmai procedeul lui Gillo Dorfles, care în scrierile sale se foloseşte mai ales de « puneri de probleme », cu incitări la conexiunile necesare, fără însă « a da soluţii ». Procedeul cel mai des uzitat de către Gillo Dorfles este al capitolelor scurte, al căror conţinut e rezumat de titlul lor, ca în romanele lui Jules Verne.

Fără a se afilia direcţiei sociologice a esteticii, Gillo Dorfles operează deseori cu o serie de termeni încetăţeniţi de sociologie.

Pornind de la o stare de fapt foarte uşor de constatat — diversele grade ale neînţelegerii artei moderne de către public — (aici încercăm să rezumăm cîteva din foarte numeroasele « puneri de probleme » din Le oscillazioni dell'gusto), *Gillo Dorfles introduce pe rînd « cauzele etice, tehnice, sociale, psihologice », elementele care au condus la aceasta: sciziunea în categorii, în grupe culturale (încă Dürer făcea incizii cu aluzii descifrabile doar de către o elită, şi xilografii cu conţinut simplu, pentru popor), apoi « dilatarea panoramei artistice » (aici intrînd şi receptarea existenţei artelor extraeuropene, altfel decît la nivelul « curiozităţilor »), mărirea numărului de momente în care « gustul artistului nu mai coincide cu gustul publicului », menţinerea de către « sfînta opinie publică » a părerii că arta este un element complementar, facultativ, « divertisment », şi aprecierea inadecvată (chiar dacă pornită din « bune intenţii ») cu jocul balanţei apreciative « gustul de ieri în legătură cu arta de azi şi gustul de azi faţă de arta de ieri ». «* Stilul *», scrie Gillo Dorfles, « este rezultanta unei atitudini particulare a formei care se materializează într-o operă de artă, într-o anumită epocă », este « o manifestare spontană şi necesară a unei constante formative ».* Moda *este considerată de către Gillo Dorfles o subcategorie a* stilului, *de interacţiune a artei şi a societăţii, în care « elementul tehnico-social şi hedonistic prevalează asupra elementului estetic formativ ».*

★

« Teme » reluate în diverse ocazii şi din diverse unghiuri sînt şi cele ale uzurii (obsolescenţei) comunicării artistice, ale entropiei *comunicării, ale pierderii universalităţii artei de astăzi, aceasta din urmă în directă legătură cu mijloacele de comunicare în masă.*

Cu referiri directe şi la fenomenul artei contemporane, o remarcabilă analiză este aceea a elementelor mitice şi rituale ce intervin în existenţa cotidiană (Rationalité et irrationalité du mythe et du rite, *în* Revue d'esthétique, *nr. 1/1966).*

Gillo Dorfles aduce în discuţie o situaţie frecventă în arta contemporană anume « pierderea intenţionalităţii » unei tehnici, absenţa cunoaşterii exacte a ţelului, chiar lipsa ţelului şi apariţia unei intenţionalităţi « sine materia », paralelă cu pierderea sintoniei între elementul tehnic şi cel *creativ (existentă în alte epoci, în antichitatea greacă, de exemplu). Această fetişizare a tehnicii se alătură factorilor de mistificare şi de alienare în artă.*

★

În domeniul Industrial Design*-ului — sîntem nevoiţi aici doar să punctăm cîteva idei — Gillo Dorfles face şi una dintre puţinele sale tentative clasificatoare* (Il disegno industriale e la sua estetica), *distingînd obiecte de uz individual puţin supuse modei (telefon, microscop), obiecte de uz individual ce suportă modificările gustului, cu funcţionalităţi şi consum rapid sau destul de rapid (mobile, veşminte), obiecte de uz supraindividual, nelegate de modă, de absolută funcţionalitate (submarin, proiectil, locomotive, antene), obiecte inutile (aşa-numita « artă programată »). Domeniul arhitecturii industrializate, pe care G.C. Argan îl alătură* Industrial Design*-ului nu face parte, după Gillo Dorfles, din* I.D. *Funcţia de masă a obiectului produs industrial înseamnă şi abdicarea de la sofisticare şi excepţionalitate. Conceptul de « în afara seriei » este considerat tot sub specia modei, este « conformismul anticonformismului ».*

Nu putem încheia aceste notaţii caleidoscopice fără a aminti unul dintre textele « ocazionale » ale lui Gillo Dorfles (Dopo Kassel, dopo Venezia, cosa? *în* Metro, *15 iunie 1968) în care artiştii vor recunoaşte, fără îndoială, cîteva dintre problemele lor cele mai acute. El constată lipsa actuală a unei autentice coeziuni între valorile artistice şi sociale, în societatea post-tehnologică, într-o epocă « de cea mai mare libertate, dar şi de cea mai mare fragilitate şi instabilitate ». Există o mare cantitate de opere de artă născute nu din autentice impulsuri formative, ci din « adecvarea la scheme preformate », de « opere concepute pentru muzeu », în care « ţelul » muncii e dat nu de fantezia creatoare, de necesitatea expresivă, ci de voinţa de a atinge acea* noutate de formulare *care să permită operei să fie mai uşor comercializată. « Astăzi » — acuzaţia este foarte gravă — « artistul nu crede decît rar în funcţia operei sale ». (Eventual ne putem ascunde sub formula « orice asemănare cu.... etc.... este profund întîmplătoare ».) Trebuie să mai subliniem că scrierile lui Gillo Dorfles sînt însă, în primul rînd, produse ale unei gîndiri constructive, prospective, afirmative.*

MIHAI DRIŞCU

GILLO DORFLES

Aş vrea, de la bun început, să precizez că vom folosi termenul « structură » într-o accepţie întrucîtva deosebită de aceea îndeobşte acceptată astăzi — anume aceea stabilită îndeajuns de precis şi definitiv în cursul lucrărilor Congresului de la Paris din 1959, ale cărui documente au fost publicate prin diligenţele lui Bastide.

Pentru aceasta am două motive: mai întîi cred că nu-i posibil să neglijăm aportul important datorat, pe de-o parte, cercetătorilor americani, pe de altă parte, cercetătorilor sovietici (la care se face fugitiv aluzie în prezentul articol); apoi, despre elementul artistic s-a vorbit prea puţin atunci (cu excepţia lui P. Francastel, fără ca aceasta să provoace alte intervenţii importante).

Dacă, în multe privinţe, gîndirea mea coincide cu cea a lui Francastel (şi cu aceea a altor cercetători francezi, ca Barthes, Metz, Bremond, care s-au ocupat în ultimul timp de aceste probleme), socotesc totuşi că astăzi se poate ajunge la noi precizări în legătură cu posibilitatea de a admite o estetică structuralistă (sau cel puţin o analiză estetică întemeiată pe aportul şi cuceririle structuralismului), fie şi pentru motivul că ultimii ani au confirmat în fapt (adică prin diferite opere de artă) anumite ipoteze de lucru care, cu puţină vreme în urmă, păreau hazardate.

De pildă, existenţa unei abundente picturi informale, a muzicii aleatorii şi pointilliste, a poeziei tehnologice etc. ne-a convins că trebuie să avansăm în cercetarea elementului structural în artă, dincolo de caracterele de « formă », « continuitate », « transpozabilitate » etc. pe care le analizaseră atît de bine legile lui von Ehrenfels şi apoi legile lui Wertheimer.

Altfel spus, dacă teoria Gestaltului constituia şi constituie încă fără îndoială una din platformele esenţiale pentru edificarea teoriei structuraliste, atunci cînd examinăm posibilitatea de a admite un fundament structural în artă, trebuie să depăşim aceste legi şi să încercăm a ajunge la o înţelegere mai cuprinzătoare decît aceea care discerne în evenimentul artistic un element analogic, detectabil şi în structuri asemănătoare ale domeniului ştiinţei, sociologiei, antropologiei; aceasta nu presupune — şi voi reveni la această afirmaţie — acea pedanterie în cercetarea analogică prin care să se asimileze o legătură de rudenie, un obicei tribal cu un element decorativ sau lingvistic determinat; ci, mai degrabă, cu un fenomen mult mai general: cu o posibilă extensiune a unuiWeltanschauung la un sector artistic dincolo de acela al «ştiinţelor umaniste».

O altă premisă pe care ţin să o expun este aceea cu privire la analogia — sau mai curînd la identitatea — deseori invocată — dintre fenomenul lingvistic şi fenomenul estetic. Considerînd admisă ipoteza distincţiei saussuriene între limbă şi vorbire, acceptînd în mare măsură ipotezele dezvoltate cu fineţe de Jakobson cu privire la legăturile importante dintre limbaj (vorbit şi scris) şi limbaj poetic (şi ca atare artistic), cred totuşi că nu poate fi admisă o identitate absolută între limbă şi limbaj artistic, cel puţin sub aspectul de instituţionalizare şi de codificabilitate a acestuia. (...)

Mă explic: dacă numeroase forme ale artei antice şi moderne, ajung la un asemenea grad de instituţionalizare încît cu uşurinţă se mai pot studia şi interpreta cu instrumentele analiştilor limbajului, va trebui în acelaşi timp să admitem ipoteza că forme artistice apar de asemenea într-un stadiu de instituţionalizare incompletă; va fi vorba anume de toate acele forme în care căutăm zadarnic prezenţa unui cod pe care să-l putem descifra, lucru de neconceput pentru o limbă vorbită ori scrisă. Iată de ce aş vrea să ajung să postulez existenţa unui ghid structural anterior organizării lingvistice propriu-zise a artei, care totuşi să poată fi deja socotit echivalent cu o structură autentică (şi voi reveni asupra acestui punct în ultima parte a acestor notaţii).

A nu se confunda „formă" şi „structură" (structuri holiste şi sub-holiste)

O primă confuzie de evitat dintru început e aceea dintre structură şi formă (în sensul dat acestui cuvînt de către gestaltişti).

În ciuda numeroaselor puncte de contact, va trebui să constatăm că în realitate forma e implicată de către structură şi nu invers.

Structura e aşadar ceva mai mult decît o formă: e un sistem unitar care nu-i neapărat legat de o formă; ea corespunde, dacă recurgem la o comparaţie facilă cu fiziologia, la ceea ce reprezintă sistemul nervos sau limfatic în raport cu un singur neuron sau cu un ganglion izolat. Putem deci admite existenţa unei structuri globale şi unitare, chiar în prezenţa unor « forme diferite », sau a unor elemente care nu constituie o « Gestalt » unitară. Aceasta, cît priveşte problemele artei, mi se pare hotărîtor, întrucît ne autorizează să considerăm artistic ceea ce la o primă privire ne-ar putea părea incoerent sau lipsit de orice « Gestalt » exprimabil.

O eventuală distincţie între wholes şi sub-wholes ar confirma aceasta.

Distincţia între wholes şi sub-wholes, între părţi care pot constitui sub-ansambluri şi totalitate, este foarte importantă, mai mult poate în estetică decît în psihologie. Dacă în pictura tradiţională era cu putinţă să disociezi o figură din contextul ei, un detaliu de peisaj etc., în multe tablouri abstracte, (mai ales de genul informal, semiotic, gestual) se poate izola o zonă a tabloului şi considera ca imagine autonomă, unitate care va sfîrşi prin a avea mai multă importanţă decît tabloul în ansamblu. Lucrul acesta e confirmat în cazul publicităţii sau al ornamentaţiei (afiş, etc.) în care efectul se obţine tocmai prin exagerarea unui detaliu insignifiant. Aceasta înseamnă că sub-wholes-urile comportă şi ele elemente structurale a căror eficacitate şi caracteristică rămîn neschimbate cînd le desparţi de contextul lor. Lucrul ar fi greu de explicat prin regulile obişnuite ale lui Wertheimer şi trebuie mai curînd să ne gîndim la o teorie a structurii de felul aceleia imaginate de Allport.

În timp ce la Gestalt părţile se estompează în prezenţa întregului (ochiul sau urechea sesizînd ansamblul înaintea elementelor lui), aici partea — uneori foarte mică — e aceea susceptibilă de a fi privită ca un întreg, graţie unei structuri particulare pe care o implică în mod evident; şi această structură va trebui, fără îndoială, să fie considerată ca împărtăşindu-se dintr-un principiu formal (al vremii), care transcende forma pură şi simplă a obiectului examinat.

Una din confuziile cele mai frecvente care se fac atunci cînd se vorbeşte despre structură — Francastel a spus-o foarte bine — este aceea care priveşte întrebuinţarea termenului « formă » în estetică. Uneori e folosit în sens de « formă a obiectelor de artă », altă dată în sensul de ceea ce transcende obiectul, aşadar de principiu formal, de Gestalt. Dacă e sigur că « forma Gestalt » implică mai mult conceptul de structură decît acela de formă exterioară, nu e la fel de sigur că sînt în aceeaşi măsură justificate afirmaţiile lui Francastel cînd scrie: « Vorbind despre formă . . . mă gîndesc de fapt la o structură susceptibilă să atragă după sine dincolo de fiecare formă accidentală, alte forme asemănătoare ».

Putem admite aceasta desigur pentru conceptul de Gestalt, dar nu şi pentru conceptul de structură, care, precum am mai spus, nu trebuie considerat o super-formă ci mai curînd un sistem în care se unesc elemente formale diferite şi chiar contradictorii.

Va trebui deci să distingem între ele următoarele concepte: acela de formă în înţelesul dat de Bildung, de shape, de configuraţie; acela de formă în sens de formă organizată, de Gestalt, de ansamblu sau totalitate sau wholeness perceptivă, rezultată din ansamblul formelor particulare; acela de Gestaltung, de proces formal, adică de embrion, de principiu formativ propriu unei epoci, unui stil, unei mode etc. Acesta din urmă de altfel, se va raporta cel mai ades la conceptul de structură dacă prin el înţelegem ceva care cuprinde ansamblul formelor şi aspectelor diverse şi chiar îndepărtate între ele, ale unei anume prezenţe-în-lume la o dată determinată.

Acord şi dezacord între structura operei şi structura epocii

Indiscutabila analogie ce se poate descoperi între structurile în care se întrupează ideea artistică şi structurile sociale, ştiinţifice, antropologice ale epocii respective ne îngăduie să concepem fenomenul artistic în sincronia sa esenţială ca un element « în afara timpului », în acest absolut care face din opera de artă o entitate aparte. Aici ni se pare a fi unul din punctele semnificative ale problemei pe care o examinăm: prezenţa unui s i s t e m f o r m a l (adică a unei organizări de forme într-un sistem, deasupra includerii lor într-o Gestalt), pe de-o parte, iar pe de alta, faptul că structurile artistice sînt intim amestecate în celelalte structuri socio-antropologice ale vremii. În acest sens, ne însuşim întru totul afirmaţia lui Lévi-Strauss după care structura nu-i altceva decît un sistem de relaţii subiacent în opera de artă. Goldman admite şi el aspectul relaţional al structurilor artistice şi al celorlalte structuri din aceeaşi epocă. Aceasta ne duce la constatarea că atît critica literară cît şi istoria filozofiei şi cea a artei vor trebui să adopte un comportament structuralist dacă vor să-şi depăşească actualele posibilităţi de investigaţie în istoria moravurilor ca şi în cercetarea filologică. Nu va fi desigur întotdeauna lesne de determinat pînă la ce punct şi în ce măsură se poate stabili un raport direct între organizarea operei de artă şi prezenţa structurilor extra-artistice şi din motivul că, după cum se ştie, artistul se situează adesea voit şi intenţionat în opoziţie cu tendinţele fundamentale (sau mai exact cu directivele) epocii în care trăieşte, şi tinde adesea să presimtă evenimente şi atitudini viitoare. Totuşi, chiar ţinînd seama de

acest fapt, nu se va putea nega că, într-o perspectivă istorică, opera artistului cel mai revoluționar și eterodox se integrează în chip natural unor Weltanschauungen ale timpului său. Ceea ce nu scade cu nimic interesul ipotezelor noastre asupra posibilității unei opere în total dezacord cu structurile dominante ale epocii.

Analogii structurale între vehicule diferite și vechi tentative prestructuraliste

Ceea ce ne conduce direct la acceptarea unei scheme structurale subiacente multor contexte artistice e analogia de structură (sau « omologia » ar spune Lévi-Strauss) dintre două vehicule diferite susceptibile de a traduce același fenomen. Altfel spus: cum se știe, traducerea estetică a realității obiective se face printr-un șir de semne și simboluri. Opera de artă trebuie să dispună de un sistem de semne și simboluri mai mult sau mai puțin organizate. Aceste sisteme de semne pot fi în definitiv reduse cel mai adesea la adevărate « structuri », ceea ce ne permite să afirmăm că putem include în structuralism studiul semiologiei artistice — mai ales pe planul sintaxei (adică al raportului între semne) — și al semanticii (adică al raportului între semnificant și semnificat).

Structuralismul și teoria informației

E important să recunoaștem un element structural subiacent nu numai în fiecare operă luată în parte ci și în fiecare epocă, întrucît aceasta ne îngăduie să înțelegem comunitatea de limbaj care caracterizează stilul unei epoci.

Imprevizibilul, improbabilul, neașteptatul mesajului artistic, care — după teoria informației — provoacă, stimulează calitatea atenției noastre, nu-i posibil decît dacă s-a avut în vedere o analogie structurală de ansamblu cu fenomenele și evenimentele artistice ale epocii. De aici decurge faptul că, atunci cînd improbabilul și neașteptatul depășesc un anume prag (Bense, Moles) sau se depărtează global de structurile timpului, va fi greu să le apreciem eficiența; în timp ce dacă omogenitatea structurală rămîne stabilă, vom putea considera « noutatea formală » ca element util, indispensabil unei informări deosebit de întinse. (. . .) E foarte acceptabilă afirmația lui Norberg-Schulz, după care « structurile particulare au posibilități limitate de a primi conținuturi: nu vom cînta un vals vienez ca pe un marș funebru. Similitudinea de structură devine efectivă cînd ne-am deprins să organizăm perceptual formele ». În acest fel, elementul structural trebuie considerat drept bază a capacității noastre de a înțelege și aprecia o operă nu datorită unei presupuse asemănări, dintre cele mai ipotetice, între structurile noastre cerebrale și cele ale operei în chestiune, ci din cauza existenței unei structuri a epocii (la care sîntem adaptați), care e comună celor mai diverse opere și care ne îngăduie să intrăm în « sintonie » cu ele, chiar dacă par « noi » și neașteptate și dotate ca atare cu o apreciabilă cotă informativă.

Funcția «contextului» în limbajul artistic

(. . .) Importanța contextului (analizată din belșug pe planul psihologiei în « core-context theory » de Titcher) este deja universal recunoscută. O entitate artistică dată nu se prezintă niciodată percepției într-un mod care depinde numai de structura ei intimă, ci și de acea « suprastructură » pe care o constituie contextul. Iată de ce va trebui să acordăm contextului o importanță hotărîtoare în explicarea actului artistic. Un obiect de artă (tablou, statuie, poezie sau muzică), își atrage calități expresive diferite și chiar opuse, după contextul în care se înscrie (obiecte înrămate, fixate pe un perete, proiectate în peisaj, versuri izolate, publicitare; morfeme, foneme, versuri inserate în narațiune, poezie tehnologică, colaje muzicale de compozitori diverși, statui (de Brâncuși) cu soclu special, tablouri (de Pasmore) sfidînd rama etc. În aceste cazuri, structura va fi considerată ca rezultanta a două (sau mai multe) elemente formale distincte, dar de fapt coalescente și osmotice și prin urmare solidare: o substructură a operei în sine și o substructură a contextului formînd o holo-structură (o structură holistă) care se deosebește cu ușurință de componentele ei formale.

Cred, de altfel, că s-a stabilit, chiar în privința simplelor fapte perceptive (fără specializare estetică), necesitatea de a ține seama de raportul dintre obiectul privit și contextul său, pentru a sesiza întreaga semnificație. Altfel spus, dacă adăugăm la problema — ea însăși complexă — percepției, pe aceea și mai complicată a semnificației, vom fi obligați să considerăm în mod unitar contextul și obiectul, sau « zgomotul » și « mesajul »; sau structura și nu doar « Gestalt »-ul.

Să admitem așadar ca punct de pornire existența unei structuri dinamice, care leagă între ele cele două elemente distincte — obiectul artistic și contextul său (în muzică, deci, mediul înconjurător, prezența altor sunete sau zgomote, participarea publicului ca în anumite lucrări recente de Cage, Berio, Evangelisti; în teatru — jocurile luminii, dar și « golful mistic », plasarea scenei etc.). Această privire dinamică a raporturilor structurale explică multe modificări de percepție și semnificație (adică în ceea ce privește problema « înțelesului », meaning, în aprecierea operei de artă), în timp ce o privire statică a obiectului rupt de context (nu doar fizic, ci și istoric, ambiant, biologic) ar îngreuna mult lucrurile. Principiul sincroniei devine astfel iarăși absolut necesar pentru înțelegerea operei. Structura dinamică, aceea care ne îngăduie să apreciem opera, e produsul receptivității noastre, dar și a unei conspectări sincronice active a întregii serii de elemente artistice integrate în structura globală — holo-structura — din care face parte opera: dimpotrivă, elementele obiectuale, istorice, culturale, diacronice nu intervin aici.

Cred că e bine să precizăm greutatea de a determina exact motivul din care un element istoric se integrează ori nu într-o structură sincronică. Motivele sînt variate, « gustul epocii » e cu siguranță unul din ele. Dacă ne întrebăm de ce într-o anumită etapă, o anumită operă e acceptată sau respinsă, de ce Vasari condamna arta gotică, contesta însăși calitatea ei de artă, de ce Shaftesbury respingea barocul italian și se extazia în fața Renașterii, n-am putea răspunde altfel decît recurgînd, în cazul capodoperelor dintr-o epocă istorică apropiată, la gradul lor mai mare sau mai mic de sincronie structurală.

Conceptul de «ostranenie» și aplicarea lui la teoria contextului

Conceptul de ostranenie (de la « strana » — țară, deci mai mult înstrăinare decît îndepărtare sau alienare), care a fost din belșug analizat și aplicat cum știm de către structuraliștii sovietici, ne poate servi aici la explicitarea unor elemente esențiale pentru interpretarea elementului contextual. Rușii înțelegeau inițial prin ostranenie detașarea unui cuvînt (sintagmă sau fonem), a unei fraze, a unui vers, a unui obiect poetic deci, din contextul obișnuit, pentru a reînnoi informația.

Acest concept, fără îndoială fertil pentru toată poezia din trecut, își păstrează valabilitatea și pentru toate artele actuale. Cu această cheie vom putea de pildă explica eficiența unui colaj pictural, literar, muzical, ca acela practicat astăzi de către artiștii de cele mai diferite formații. Mai mult încă decît în cazul colajului pictural (atît cel « clasic » al lui Schwitters cît și cel recent al unor artiști ca Rauschenbeg, Johns etc.) în care elementele sînt efectiv « detașate de contextul lor », ajung să constituie autentice materiale picturale sau plastice; acest efect e evident în colajul literar și muzical: aici, mai ales în primul, sintagma, propoziția, detașate de un context uneori complet străin de aria lingvistică literară (publicitate, limbaj științific, tehnic, juridic), dobîndește, în clipa inserției în noua « structură », o eficiență indiscutabilă, tocmai grație « ostraneniei » suferite. În aceste cazuri mai ales, vom putea verifica și justețea anumitor ipoteze avansate de teoria informației aplicată la artă, deosebit de semnificative dacă le considerăm sub unghi structuralist. Am constatat adesea dificultatea și arbitrarul aplicării teoriei informației, după exemplele clasice ale ciberneticii, la analiza textelor și mai ales a operelor vizuale sau muzicale; dar nu ezităm să recunoaștem importanța unei aplicații metaforice a ei.

Cînd, spre exemplu, observăm că opera de artă e supusă unei uzuri rapide datorită repetiției exagerate (obsolescență); cînd acceptăm, o dată cu Bense, să asimilăm conceptul de noutate cu acela de negentropie, și afirmăm că o operă transmite cu atît mai multă informație cu cît este mai nouă (neașteptată, improbabilă, adică negentropică), nu facem de fapt decît să repetăm concepte implicate deja în principiul însuși al « ostraneniei », care conține un coeficient informativ superior ca urmare a dislocării unui termen, unui cuvînt, unei secvențe muzicale.

Unele critici aduse structuralismului

Dacă pînă aici am căutat să examinez laturile pozitive ale structuralismului, pentru a pune bazele unei estetici structurale, n-aș vrea totuși să neglijez criticile făcute acestui sistem de analiză estetică.

Principalele critici sînt de tipul acelora care se pot face oricărei estetici normative: cînd unii lingviști structuraliști (ca Jakobson și mulți alții) cred că pot atribui o valoare estetică indiscutabilă uneia sau alteia dintre legile fonetice, sintactice sau morfologice, ei cad în aceeași greșeală pe care o făcea Matila Ghyka sau Witthower sau înaintea lor Leon Battista Alberti ori Palladio, atunci cînd credeau că pot impune legi — și mai ales caracteristici morfologice — din etnografie, antropologie etc., în estetică, pe baza unei simple analogii sau unui « aer de familie », oricît de evident ar fi, între fenomene atît de îndepărtate între ele. E, în fond, eroarea lui Lévi-Strauss — i s-a și reproșat asimilarea mitului cu limbajul.

Se va întîmpla adesea ca structurile operei de artă să nu corespundă structurilor realității sociale, sau chiar celor ale stării culturale. Am cădea iarăși în greșeala similară cu a unor critici de mărimea lui Wölfflin, Brinkman sau Fiedler, chiar dacă ei nu vorbeau de structură în accepția actuală. Unele asimilări între baroc și contra-reformă,

între forme deschise şi forme închise în artă şi societate ne arată fragilitatea unor atari categorii artistice. Dar această fragilitate va apărea încă şi mai evidentă dacă ne gîndim la unele tentative de a constitui categorii reale ca « artă », « mit », « bricolaj », « joc » şi de a le apropia sub unica pecete a unui structuralism rău înţeles.

(. . .) Tentativa lui Lévi-Strauss de a aplica anumite scheme lingvistice la ipotezele sale etnologice s-a dovedit — se ştie — fecundă şi sigură. Discutabilă e însă tentativa de a găsi în artă aceeaşi « categorizare » imaginată pentru antropologie. Şi aceasta, mai ales cînd e vorba de un concept atît de reuşit (cel puţin pentru marele public) cum e acela de «bricolaj». Acest aspect al artizanatului şi artei, pe care Lévi-Strauss l-a definit perfect şi care a atras atenţia multor cercetători, e studiat de antropologul francez concomitent cu arta şi mitul. Aici am de făcut unele obiecţii.

Echivocurile « bricolajului »

Cînd Lévi-Strauss susţine că «gîndirea mitică, deşi închisă în imagini, poate fi deja generalizatoare, prin urmare ştiinţifică, întrucît şi ea lucrează cu analogii şi asociaţii, chiar dacă, precum în bricolaj, creaţiunile ei se pot reduce la o nouă alcătuire de elemente a căror natură nu se modifică în raport cu ansamblul instrumental sau cu aranjamentul final», el nu-şi dă seama că gîndirea mitică poate fi şi ea generalizatoare şi mitică tocmai pentru că «este încorporată în imagini» şi nicidecum «cu toate că» este astfel.

Altfel spus, cred că e greşit a socoti că nu se cade a vorbi de ştiinţă decît în prezenţa a ceea ce este exclusiv «raţional». Dacă, dimpotrivă, admitem că se poate ajunge la ştiinţă (şi la artă) tot atît de bine prin intermediul «imaginilor» ca prin acela al «conceptelor», sau mai bine prin intermediul «semnelor» (conceptuale ori imagistice), vom observa că orice distincţie rigidă între lumea mitului (şi a artei) şi aceea a ştiinţei este susceptibilă să dispară.

A considera arta brută sau naivă (cum face Lévi-Strauss) ca analogă bricolajului, (ceea ce e uşor de admis) şi, ca atare, mitului, înseamnă în fapt să cobori mitul sub ceea ce ar trebui să fie nivelul său; în timp ce, în acest fel, arta brută sau naivă, (întocmai ca arhitectura factorului Cheval), trebuie să fie considerate «genuri artistice» minore, imature, de un interes asemănător cu cel pe care-l poate trezi fantezia copiilor sau a bolnavilor mintal. Cu acestea, şi nu cu formele autentice şi coapte ale artei se poate compara bricolajul (acest artizanat ratat). Iată deci un motiv de a refuza să situăm arta la jumătatea drumului între ştiinţă şi mit. Arta poate fi «mit» în epocile în care predomină gîndirea mitică, cum poate fi, într-un fel, «ştiinţă» în epocile tehnologice de tipul epocii noastre; sau în epocile oricît de îndepărtate în care arta se apropia cu precădere de ştiinţă şi raţionalitate, de pildă arta piramidelor, sau anumite forme de artă «astronomică» indiană, babiloneană, maya etc. Aceste monumente, pe care le vedem, mai ales astăzi, sub patina timpului, sub unghiul artistic, au fost în realitate instrumente raţionale şi ştiinţifice ale unei gîndiri avansate şi de loc asimilabile unui modest bricolaj.

Însăşi definiţia artistului între bricoleur şi savant nu ne poate satisface la Lévi-Strauss: «cu mijloace artizanale el confecţionează un obiect material care e în acelaşi timp obiect de cunoaştere». Dar nu-i obligatoriu ca arta să implice o tehnică artizanală (e deajuns să considerăm domeniul obiectului industrial care se ridică adesea la demnitatea artei şi nu comportă nici un element artizanal). Şi nici nu-i obligatoriu ca arta să conţină un element gnoseologic, cel puţin în sensul în care-l înţelege autorul: de cunoaştere raţională. Arta, ca şi mitul, se poate servi de elemente pur imagistice, utilizate ca «semne a ceva» nediferenţiat, sursă posibilă a unei ulterioare cunoştinţe raţionale, în timp ce bricoleur-ul — spre deosebire de artist sau mitolog — va căuta întotdeauna, în tentativa sa dificilă şi nesigură de a-şi adapta muncii mijloacele «întîmplătoare», să realizeze un element cognitiv chiar cu mijloace improprii şi expediente. (. . .) Arta, chiar atunci cînd utilizează elemente eterogene (colaj, combine—painting, obiecte găsite), rămîne întotdeauna teleologică şi transformă aceste elemente, aparent disparate, în elemente pertinenţe, în timp ce, în bricolaj, disparatul şi aproximativul persistă în chip evident.

Din tot ce-am spus, mi se pare clar un lucru: că e indispensabil să considerăm opera de artă ca fiind intim legată de acele «structuri» sociale, economice şi chiar biologice şi psihologice carateristice unei epoci şi fundamentînd «Weltanschauungen». De aceea e necesar să privim structura în estetică nu atît ca fiind osatura, planul, schelăria operei de artă, cît drept elementul de relaţie între obiectul artistic şi celelalte forme ale creativităţii umane de anumit fel. În ceea ce priveşte structurile proprii ale operei de artă, adică a scheletului ei «organic», sîntem de părere că nu se poate accepta în mod riguros principiul unei structurări autonome şi definitive a creaţiei artistice. (. . .) Va trebui, deci, spre a evita o veche confuzie între «formă» şi «structură», să constatăm că, dacă există «principii formale» constante într-o anume civilizaţie sau cultură, ele nu pot fi asimilate cu «structuri» în sensul specific al termenului.

În ce constă defectul deci inevitabil de metodă la acei cercetători care abordează problemele esteticului din unicul punct de vedere al structuralismului? În neglijarea faptului că, în studierea operei de artă, osatura, scheletul, «structura», deci, joacă un rol secundar, dacă nu neglijabil. Cînd vom fi putut constata analogia (sau omologia) între două opere de artă, între două tendinţe artistice, şi cînd vom fi constatat (ca Lévi-Strauss) că acelaşi tip de «split representation» apare în opere din Noua Zeelandă, din China arhaică, la indienii Caduvi din America, vom fi descoperit cu siguranţă un fapt de incontestabil interes antropologic, etnologic şi chiar istoric, care ne va îngădui de exemplu să demonstrăm teza despre migraţiunea popoarelor asiatice prin strîmtoarea Behring şi instalarea lor în America precolumbiană (. . .) dar nu vom şti încă nimic despre problema estetică pe care o pune acest tip de decor şi nici despre elementul lui axiologic. Aceasta nu înseamnă că metoda nu poate fi utilă sau că nu-i în mod cert preferabilă vechilor metode istorico-idealiste sau impresioniste sau de pură vizualizare, ci doar că ea nu poate fi suficientă scopurilor unei evidenţe pure (reine Sichtbarkeit).

Structuri şi «epistructuri»

E locul să accentuez asupra necesităţii de a nu neglija elementul axiologic al operei de artă. Oricît ar fi de legat de fragilitatea «gustului», al bunăvoinţei, (intenţiei) dispoziţiei, al subiectivităţii publicului, elementul axiologic depinde, îndeobşte, mai mult decît de «structuri», de ceea ce am putea defini drept «epistructuri», spre a accentua independenţa lor de elementul structural.

E vorba despre detalii, despre elemente cu totul secundare în raport cu schema directoare a operei, despre «accentele», care imprimă totuşi operei caracterul său, datorită unor trăsături ce scapă înţelegerii structurale; ceea ce ne îngăduie să afirmăm că între două opere omologe în ceea ce priveşte structura (şi pe care deci nu le putem distinge pe planul valorii estetice) ceea ce decide reuşita estetică a uneia şi eşecul alteia se datorează adesea elementului epistructural mai mult decît elementului structural propriu-zis.

Aportul structuralismului e însă indiscutabil — mai ales al structuralismului de inspiraţie saussuriană — în ceea ce priveşte importanţa acordată elementului sincronic cu precădere asupra elementului diacronic: adică într-o anume «devalorizare a datelor istorice», mereu mai accentuată în unele sectoare ale esteticii.

Interesul sporit pentru aspectul sincronic al operei de artă se confirmă în cantitatea enormă a lucrărilor consacrate unor artişti şi mişcări contemporane, în care cercetarea vizează mai ales elementul structural (morfologic, sintactic, lingvistic) decît elementul istoric. Datele istorico-biografice, istoria formelor etc. pierd mereu teren (în afară de cazul cînd lucrarea priveşte epocile trecute) şi sînt înlocuite de referinţe la situaţia politică, socială, economică, ele părînd a fi pecetluit profund opera analizată. Trebuie să considerăm opera aşa cum e, în locul şi momentul dat, sub ochii noştri, aproape ca şi cum toată experienţa precedentă ar fi suspendată şi pusă între paranteze. Ceea ce nu înseamnă evident a reveni la un stadiu «precategorial» al judecăţii sau a neglija achiziţiile intelectuale şi practice, dar a implica o eliberare a elementului perceptiv-apreciator de elementul istoric şi savant moştenit. Socotim ca o indiscutabilă cucerire faptul că se acceptă azi considerarea operei de artă dintr-un punct de vedere sincronic în raportul ei cu structurile sociale şi Weltanschauung-urile vremii, după care putem să justificăm acţiunea factorilor artistici, preexistenţi, «istorici» care fac parte din cultură şi o influenţează în măsura în care se integrează în «sincronie» şi încetează să fie diacronici sau nonpertinenţi pentru cultura actuală.

În definitiv am putea (împreună cu Barthes) să reducem cele două constante fundamentale ale structuralismului: «la perechi ca semnificant-semnificat şi sincronie-diacronie, la al doilea cuplu mai mult decît la primul (căruia behavioriştii americani îi neagă existenţa), întrucît pare să implice o anume revizuire a noţiunii de istorie, în măsura în care ideea de sincronie acreditează o anume imobilizare a timpului».

Această revizuire a istoriei — sau a importanţei care i se poate acorda cînd e vorba de aprecierea operelor de artă — ni se pare la fel de hotărîtoare. Astăzi cînd teoriile care au credit în ştiinţele umaniste — şi în estetică deci (ca de exemplu teoria informaţiei) ne fac să admitem, să justificăm şi să încurajăm chiar principiul unei «uzuri» continue, universale şi inevitabile a operelor omeneşti şi în primul rînd a artei, atrăgînd după sine naşterea constant repetată de forme mereu noi, un concept ca acela de sincronie poate, în cele din urmă, dacă nu să frîneze uzura formelor, cel puţin să autorizeze ideea unei «deveniri structurate» a acestora. Cele mai vechi forme ale culturii şi ale gîndirii, ca şi cele mai recente: vestigiile civilizaţiei arhaice şi primele gungureli ale noilor culturi, prezintă în fond aspecte analoge.

Iată de ce structuralismul în estetică — dacă consimţim a-l înţelege nu ca o aplicare nouă a vechilor teorii gestaltiste sau ca o generalizare rigidă a principiilor care regizează unităţile lingvistice, dar drept conştiinţa de sine a unui proces metaforic universal constant reînnoit — ne va conduce fără îndoială la descoperiri rodnice şi la concluzii neaşteptate.

Extrase din textul apărut în Revue Internationale de Philosophie, vol. 71—72, 1965.

VASILE POPESCU*

Însingurat, Vasile Popescu a urmat firul unei existenţe anodine, prea puţin spectaculoasă şi lipsită de acea aură legendară pe care amănuntele de ordin exterior, irelevante adeseori, o ţes în jurul unei personalităţi, o existenţă — întreruptă nedrept de timpuriu — care a tras după sine în uitare o operă de profund interes pentru conturarea unei viziuni nuanţate asupra picturii româneşti. Şi nu putem decît să regretăm că la mai bine de un sfert de secol de la moarte, Vasile Popescu este un artist cu desăvîrşire ignorat de marele public, dar şi, inadmisibil, de mulţi dintre artişti. Numele său cu rezonanţă stinsă azi, fără să se fi bucurat nicicînd de notorietate şi audienţă foarte largă, desemna cu toate acestea o personalitate autentică, de certă originalitate, în configuraţia artistică a perioadei de după 1920.

În mod esenţial un contemplativ, acordul cu sine însuşi i l-a oferit izolarea, condiţie indispensabilă — în ceea ce-l priveşte — procesului continuu de distilare a senzaţiilor şi de concentrare a substanţei spirituale pe care cele mai realizate lucrări ale lui Vasile Popescu îl evidenţiază. Refugiul său a devenit natura, dar nu prin întoarcerea la o realitate ancestral înrădăcinată într-însul — pentru că Vasile Popescu era prin excelenţă un citadin — ci printr-o descoperire relativ tardivă a ei. De aceea ar fi inutil să căutăm în pictura sa acel sentiment frust al naturii care emană, de exemplu, din peisajele unui Ghiaţă — cel niciodată desprins de sat, de dealuri şi păduri în culorile toamnei. Dimpotrivă, o natură graţioasă, uşor artificială, frizînd uneori edulcorarea dar niciodată vulgaritatea, prinde contur la un moment dat în pictura lui Vasile Popescu. Preţiozităţi palladiene de materie picturală şi subtilităţi de grafie în maniera lui Dufy se întîlneau atunci într-o sinteză distinctă care, emancipîndu-se de sursele menţionate, i-a atras elogiile contemporanilor şi a marcat începutul recunoaşterii sale în epocă. Armoniile cromatice în surdină, materia cu transparenţe opaline şi opacităţi catifelate — trimiţînd nu doar la Pallady, înrudire semnalată de critici, dar şi la un Marquet de pildă — dovedeau constante preocupări de echivalare în limbaj plastic a luminii într-o direcţie care depăşise evident problematica impresionistă. O evoluţie, desfăşurată pe parcursul cîtorva ani (aproximativ 1933—1939), logică, lesne de urmărit îl duce la forjarea unei materii consistente, a cărei expresivitate tinde din ce în ce mai mult spre autonomie în raport cu motivul reprezentat. Recuzita figurativă, de multă vreme simplu accesoriu pentru mulţi postimpresionişti, îşi pierde din însemnătate; ceea ce era analogie cu realitatea (deşi, paradoxal, Vasile Popescu continuă să picteze conştiincios după motiv) se estompează tot mai mult în efluvii de culoare care închid o netăgăduită forţă psihică. Asistăm totodată la naşterea unui alt univers afectiv dominat de candoare şi gravitate în acelaşi timp. Nota pitorescului, întotdeauna minoră chiar în ipostaza sa cea mai reuşită, dispare cu totul, peisajele de acum mărturisind « o extatică contopire cu natura » (Paul Gherasim) devenită misterioasă şi posedînd o irezistibilă forţă de atracţie. La Muzeul Simu se află expus un foarte frumos peisaj — un drum adîncindu-se tainic printre trunchiuri bătrîne de copaci — din care emană parcă amintirea basmelor copilăriei, păstrată viu de această sensibilitate neobişnuit de pură. Există aici, ca în atîtea din lucrările pictorului, nostalgia unei lumi feerice, ireale, care disimulează, fără îndoială, sfîşieri lăuntrice, depăşite, în cele din urmă, sublimate în calm şi reverie. Vasile Popescu realizează astfel acea aspiraţie a artei moderne exprimată de Henri Daniel în prefaţa catalogului la expoziţia internaţională Contimporanul din 1935 care recunoştea necesitatea « contopirii totale între instinctul plastic şi echivalentul său poetic ».

În ultimii ani de viaţă este vizibilă în opera lui Vasile Popescu o tot mai puternică voinţă de concentrare a poeticului în strictul act pictural, evidenţiată şi de reluarea ciclică a unor teme — este vorba de seria naturilor moarte cu oglindă şi de cea a peisajelor cu margine de lac pictate la Herăstrău şi Snagov. Acestea din urmă se reduc din punct de vedere cromatic la acordul de verde intens, acid, al unei materii picturale ce pare să posede consistenţa pietrelor preţioase, şi alb pur, glacial, într-o viziune statică, de stranie încremenire a formelor, ce pare să urmărească fixarea pentru eternitate a acestor momente de desăvîrşit consens cu o natură benefică. Aceeaşi intenţie pare a fi inclusă, de astă dată şi prin subiect, în peisajul de dimensiuni neobişnuite, poate tocmai de aceea insuficient realizat (reprezentînd colina Acropolei pictată după cine ştie ce carte poştală sau reproducere de album, pentru că Vasile Popescu nu a fost în Grecia), simbol al biruinţei seninătăţii solemne a clasicului.

Împingînd pînă departe procesul de simplificare formală, la îndemnul unei imperioase necesităţi de realizare nu doar artistică ci chiar în planul existenţei, Vasile Popescu a fost un novator. Ultimele sale lucrări prefigurează abstractul, situîndu-se în apropierea acelei zone ambigue, aflată la confluenţa figurativului cu non-figurativul, pentru care drept posibilă definiţie s-ar putea cita formula lui Klee « abstract cu amintiri ».

Lipsit de virtuozitate, Vasile Popescu nu face parte din acea categorie de artişti al căror stil, constituindu-se rapid, rămîne în esenţă mereu acelaşi, pîndit de pericolul degradării în timp prin autopastişare. Dimpotrivă, viziunea lui s-a cristalizat anevoios, printr-o creştere lentă, dar continuă, printr-o elaborare dificilă care departe de a fi incriminatorie reprezintă — pentru a cîta oară în istoria artei — un gir al autenticităţii talentului.

IOANA POPOVICI

* Vasile Popescu, 1894—1944.
1912—1915 — elev auditor la Şcoala de belle-arte din Bucureşti; 1923, 1928, 1933, 1934, 1939—expoziţii personale; 1924 — călătoreşte în Franţa în urma atribuirii bursei Salonului Oficial; 1925, 1926 — este premiat pentru participările sale la Salonul Oficial; 1933 — participă la a treia expoziţie a asociaţiei « Grupul Nostru »;1934—participă la expoziţia « Grupului Plastic »; 1935 — participă la expoziţia « Peisajul bucureştean »; 1935 şi 1936 — participă la expoziţia « Contimporanul »; 1937 — participă la expoziţia internaţională de la Paris; 1940 — participă la Trienala de la Milano unde i se decernează o medalie.

CRONICĂ TRIMESTRIALĂ — EXPOZIŢII DE GRAFICĂ

Prestigiul conștiinței

S-a întîmplat în aceste luni un fenomen simptomatic pentru ceea ce ne-am obișnuit a numi « nevoia de comunicare a omului contemporan ». Un reviriment al artei alb-negrului, repusă în drepturile ei firești de limbaj. Cei șase graficieni ai grupului improvizat la « Orizont » (Dumitrache, Erceanu, Guttman, Valentin Ionescu, Leolea, Panaitescu), Nicolae Iacobovits la casa de cultură « Petöffi », Tiberiu Nicorescu și Săftoiu la « Apollo », Geta Brătescu la « Orizont », Marcel Chirnoagă la sala I.R.R.C.S. — această abundență e concludentă întrucît manifestă aceeași nostalgie pentru funcțiile semantice ale graficii.

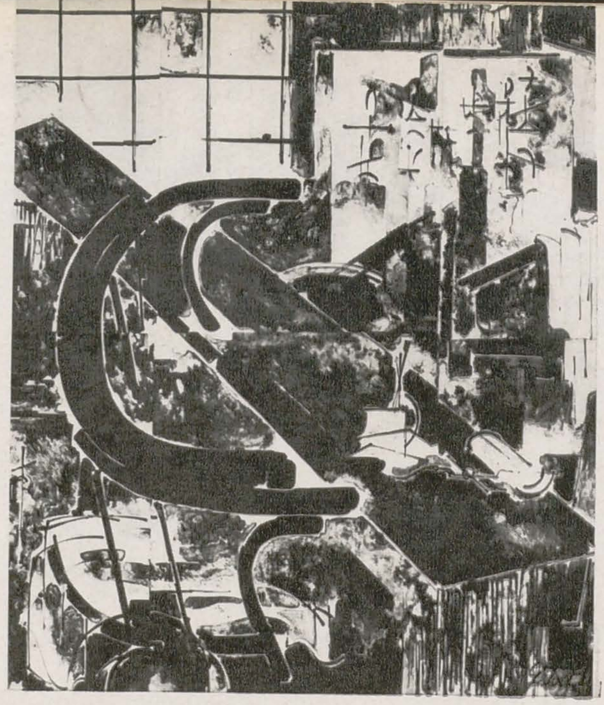
Sub aceste auspicii moral-estetice se agită o mentalitate expresionistă. Manevrat ca instrument de persuasiune sau de percutanță, aparatul grafic produce imagini-document, informări ontologice și istorice, investigații în zonele adînci ale subiectivității. Se prezintă procesul contactului cu lucrurile: Chirnoagă imaginează concluzii apodictice despre « bine și rău »; alții figurează ipoteze despre situația omului în cîmpul idealului, cum zodiacul antropocentric al lui Erceanu, sau mitul picassian implicat în stilul lui Leolea: succedanee filozofice, slujind o artă care practică metafora lucid, cu titlu de cunoaștere specifică. Uneori această cercetare e crudă ori bufă, catartic lăsînd să explodeze în grafie indispozițiile existențiale — autentice sau ipohondre. Din pasiunea acestei indiscreții se poartă ecorșeul, nuditatea sistemelor viscerale, parodiind fără voie atitudinea introspectivă, exhibarea psihicului. Guttman atinge virtuozitatea în modelajul musculaturilor cavernoase. Leolea desenează în trasee ce au finețe și vibrație de țesut neuronic. Nicorescu inventează caligrame maligne, inflorescențe tumorale, perverse feerii organice. Însuși Săftoiu, obiectiv, epic, moralist, descrie conglomerate celulare asemenea unor madrepori, sugerînd ideea de specie mai mult decît de colectivitate socială, în timp ce înțelesul rațional referă asupra existenței în istorie. Să mai amintim materia torturată care în gravura lui Chirnoagă susține mesianic pledoaria neliniștii și se vor fi adunat destule dovezi pentru patosul gestic, al scriiturii ca urmă psihică, anticipînd prin descărcări iraționale (« un irațional care știe ce face ») mesajul stilului organizat estetic.

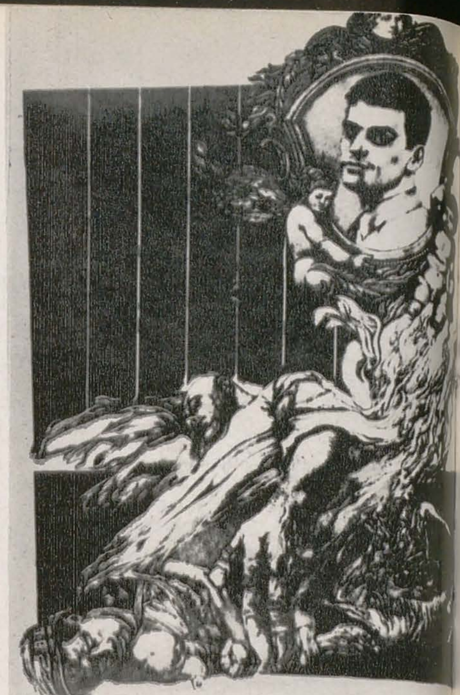
Dramă și ipohondrie

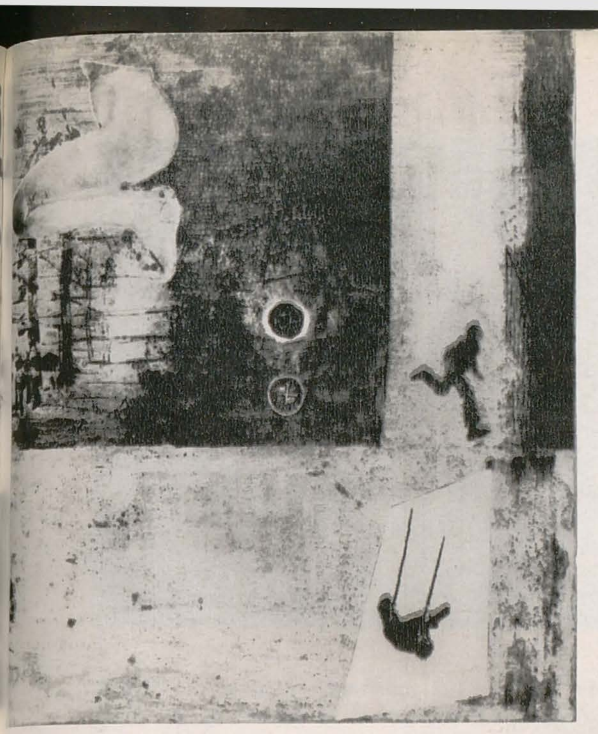
« Patru viziuni și trei existențe » (Panaitescu); « Dezumanizare » (Dumitrache); « Aurea vita » (Ionescu); « Situații umane » (Guttman) etc.: titlurile afișează o tentă existențialistă, confirmînd în structura logică semnificațiile intrinseci ale formei grafologice pe care am descris-o. Lumile propuse au organizarea dramei, apriorică subiectului, și perceptibilă ca timbru înainte de a fi descifrată ca fabulă. Temele conflictului sînt uneori minore, banale, livrești sau nu sînt de loc: limbajul derulează singur, pe socoteala încărcăturii lui lirice, un film al « sentimentului tragic ». Se elogiază în laborioase montaje « semnul », ca instrument artizanal pentru construiri nesemnificatoare.

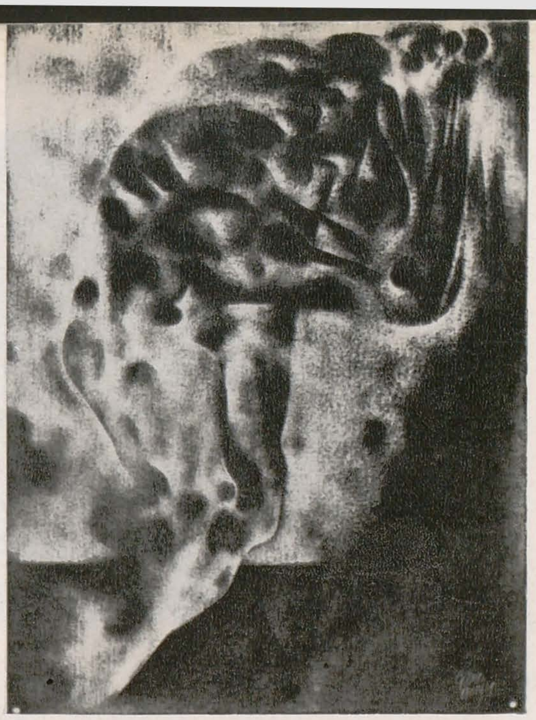
Rămîne însă, și atunci, valoarea mesajului conținut în conduita reflexivă, voluptuos agresivă: « Je suis la plaie et le couteau ». Înregistrăm ofranda conștiinței. Într-o măsură, multe din figurările planșelor aici parcurse nu-s decît obsesii antropomorfizate ale voinței de veghe și de orientare în lume.

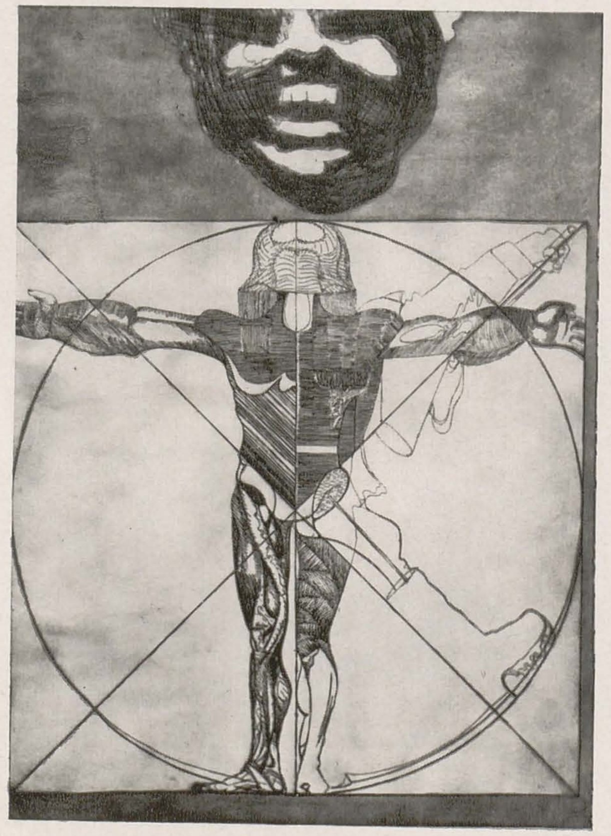
Dacă Marcel Chirnoagă s-a fixat ... ad inferos, cultivînd expresionismul premonitor, mînia profetică, avertizînd asupra pericolelor lăuntrice și lumești, dacă la Valentin Ionescu teatralitatea paginărilor corespunde unei viziuni aporetice a echilibrului-conflict care i se pare a fi « condiția umană » (« nu rezolvăm dilemele, trăim în ele », scria nu de mult Maria Banuș), la Iacobovits efectul dramatic apare motivat, măcinare în gol, iar Dumitrache și Panaitescu invocă absurdul sau grimasantul ca pe un panaceu spiritual. Imageria viscerală a lui Nicorescu, obținută prin rămășagul de caligrafie morbidă, se percepe ca material nevrotic bine prelucrat și invită la psihanaliză, mai repede decît la analiză estetică: postură voluntară se pare, exercițiu al automatismelor cenzurate cosmetic.

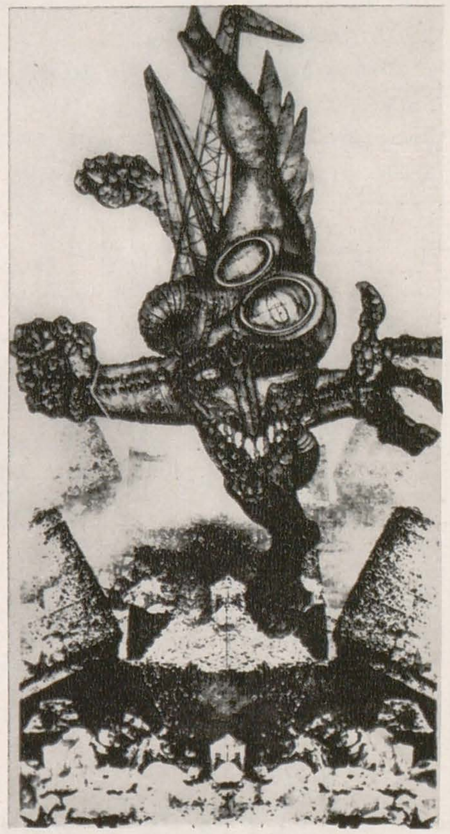












1. Geta Brătescu: Atelier cu semicerc (fragment) — laviu litografic
2. Nicolae Săftoiu: Vis — litografie
3. Valentin Th. Ionescu: Indiferență — acvatinta și acvaforte
4. Hary Guttman: Situație umană — gravură în metal
5. Dan Erceanu: Antropometrie — gravură în metal
6. George Leolea: Echinox — gravură în metal
7. Tiberiu Nicorescu: Desen
8. Marcel Chirnoagă: Gravură. Din ciclul « Răul » —

1	2	3	4
5	6	7	8

Arborele genealogic

Acest utilaj servește o iconografie antropocentrică bătrînă, trecută prin toată filiera de modele care leagă imaginea omului din arta Renașterii de imageria suprarealistă. Toate aceste operații ale conștiinței de sine sînt conduse estetic, uneori calofil, consolator. O dată cu expresia stărilor de spirit se exprimă și opțiuni artistice nu mai puțin definitorii. În intervalul rece care separă momentul afectiv de momentul artistic au loc transferul de influență, tranzacțiile stilistice, parafrazele, citatele, efectele retorice. În acest interval apar ilustrele umbre — Da Vinci, manieriști vechi și noi, Odilon Redon, Dali, Ernst, Picasso: marile autorități ale echivocului rațional-irațional. Nu epigonie, ci afiliere la o tradiție care exaltă enigmele existenței.

Un punct pe i-ul axiologiei

Între aceste realități artistice gravitînd în același cer al meditației asupra destinului unele rămîn simple spectacole, altele au șansa să devină mărturiile unei stări de conștiință simptomatice. Grafica lui Valentin Ionescu, Erceanu, Leolea, Săftoiu e substanță pentru albume ale Omului, film de moravuri psihice, narare a comportamentului spiritual, replică și urmare la albumele care se « scriau » în epoca de aur a gravurii. Acești practicieni ai mesajului s-ar cuveni să poată stîrni un entuziasm editorial.

Mens agitat molem

Gravurile și laviurile Getei Brătescu afirmă conștiința echilibrului între viață și artă. Întoarcere la real, pe cercul superior de gîndire unde realul nu-i tipar ci punctul de sprijin arhimedic al invenției, raportul cu formele obiective e o disciplină care eliberează. « Atelierul », convenția-certitudine propusă drept fundament pentru o construire omologabilă a subiectivității, e un semn spațial. Perspectivele fictive, obscurul și clarul nemotivate decît ca stări ale materiei, palpabilul în concurență cu iluzoriul, greul alternat în contrapunct cu imponderabilul — însceneză o experiență a senzației care-și creează obiectul plauzibil. Riguros determinată prin ordonarea optică și tehnică, imaginea e « altă realitate » în care circulă principiul activ al spiritului modelator — mens agitat molem. Covorul în alb-brun-gri înseamnă tot o pagină de grafică. În energia semiologică a traiectelor pure și în explicitarea figurativă a motivelor emblematice (descinse dintr-o iconografie de esență picassiană), ideograma desfășoară frazele liturgice ale unei viziuni care sacralizează metodic, aproape obsesional, gestul Artistului — responsabil de aparițiile și disparițiile mitologiilor.

A. A.

A T E L I E R

VASILE CRĂIȚĂ MÎNDRĂ

Pictor monumentalist și caricaturist. Născut la Galați la 1 ianuarie 1945.

Studii: absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu» (1969).

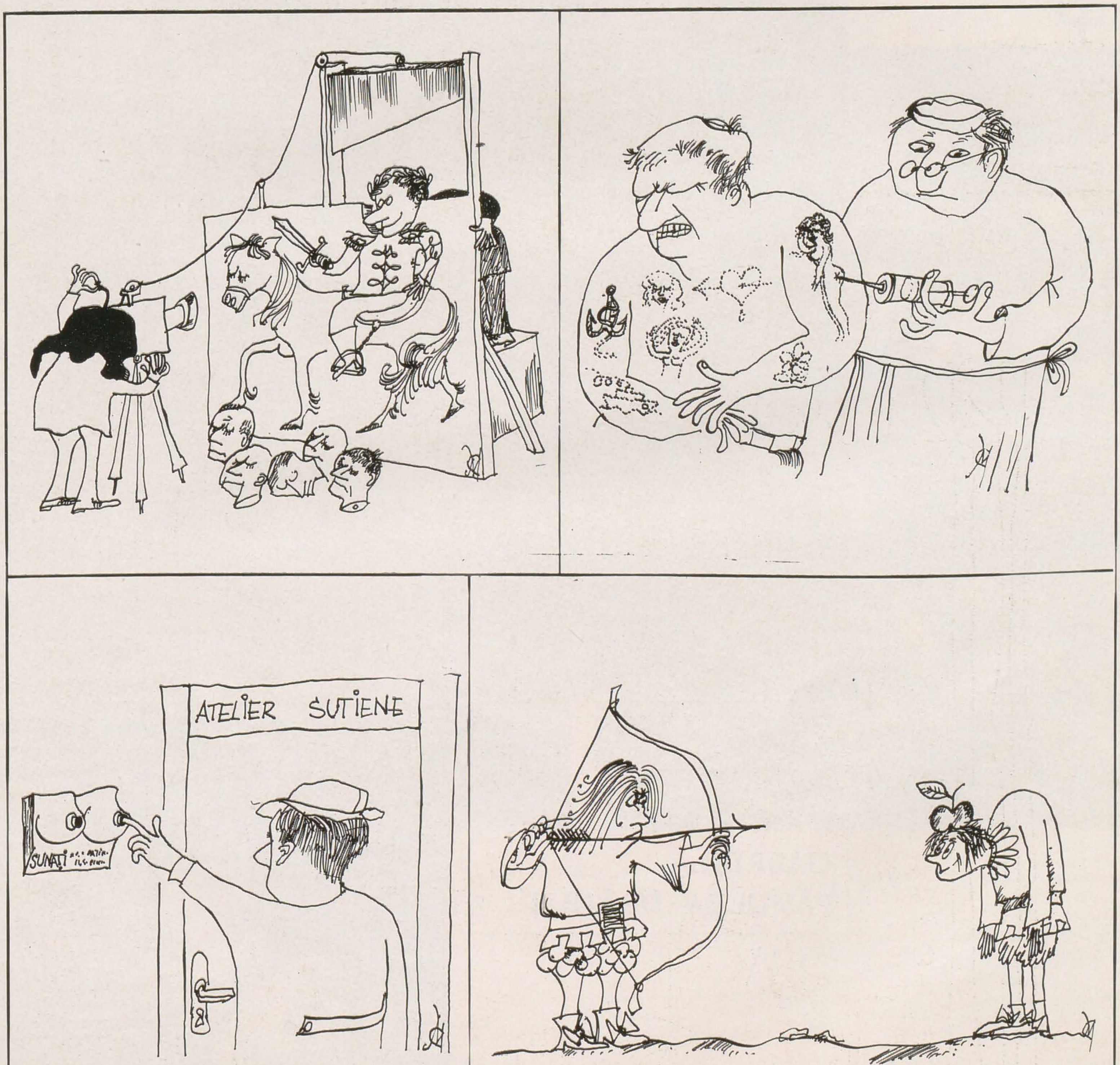
Din 1966 participă la expozițiile de stat și alte manifestări.

Participări la expoziții internaționale: Skoplje — 1969, 1970.

« Caricatura trebuie să-ți dea de gîndit, să-ți provoace revelația penibilului existenței, și un scrîșnet din dinți să marcheze momentul înțelegerii mesajului », susțin unii maeștri ai genului și admirația mea față de aceste principii este atît de mare încît nu-mi pot permite să mi le însușesc.

Cînd autorul se realizează cu prețul pătimirilor de mai sus sînt sincer impresionat, dar respectul ce-l datorăm publicului obligă la o atitudine protectoare.

Iar de-i prea amară doctoria, trebuie răsplătit cu un hohot de rîs, fie și mental. Căci oamenii au din ce în ce mai puțin timp pentru așa ceva.


ATELIER SUTIENE
SUNAȚI

A T E L I E R

GABRIELA
PĂTULEA DRĂGUȚ

Opțiunea pentru o pictură inspirată din mișcările realului nu este nici exclusivistă, nici contestatară. Sînt încă foarte multe lucruri de spus cu ajutorul penelului și al culorilor de ulei. Aș dori să cuprind în lucrările mele ceva din frumusețea necunoscută a acestei lumi prin care trecem atît de repede. Sînt convinsă că este posibilă și chiar necesară o conlucrare ideală între artiștii care caută forme noi și cei care se ostenesc să le șlefuiască pe cele tradiționale. Marea aventură a spiritului contemporan nu-și poate refuza nici un mijloc pentru a atinge îndrăznețele trepte ale desăvîrșirii umane.

Pictor. Născută la 28 martie 1935, la Tulcea.
Studii: absolventă a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București, clasa prof. Al. Ciucurencu (1958).
Din 1959 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări.
Expoziții personale: București — 1966, 1970.
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: Varșovia — 1967; Tel Aviv, Titograd, Tunis, Alexandria — 1969; Torino — 1970.

1 | 2 | 3

1. Morișca — ulei
2. Zmeu — ulei
3. Inflorescență — ulei

G L O S A R

Arta contemporană, extrem de diversificată în ce privește tendințele și tehnicile, a făcut necesară adoptarea unui vocabular adecvat acestei situații cuprinzînd noțiuni apărute în dezvoltarea gîndirii științifice și tehnologice.

In rubrica pe care o deschidem încercăm să definim, în măsura posibilului, termeni care au căpătat o circulație mai largă în critica de artă.

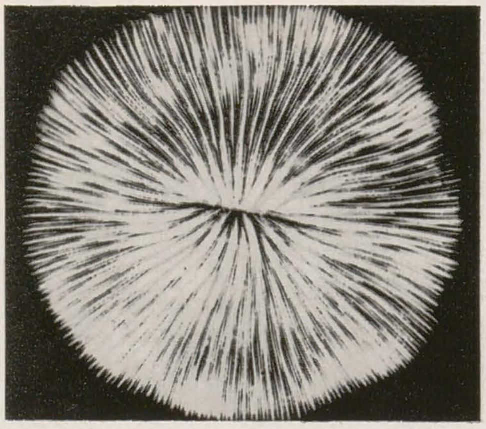
Spunem « în măsura posibilului », intrucît problema definițiilor este o problemă mereu deschisă. Pentru termenii care sînt definiți în mai multe moduri, am încercat să prezentăm cîteva din cele mai răspîndite accepțiuni.

Termenii cuprinși în primele capitole de « Glosar » sînt aleși dintre aceia folosiți de estetica informațională. Această estetică descrie o artă ce include modele cibernetice ; obiectul artistic pe care-l propune este, schematic vorbind, punerea în acțiune și interacțiune a unor sisteme reale, înțelegînd: realizabile, cel puțin teoretic, dacă nu și tehnologic.

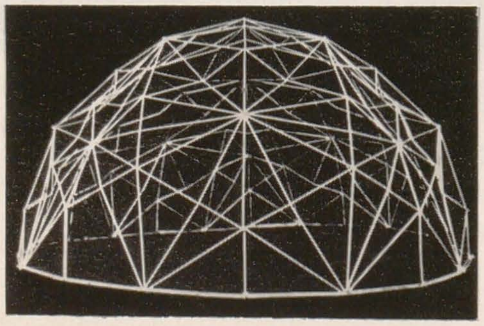
O astfel de preocupare implică neapărat, odată cu analiza sistemelor, și pe cea a structurilor.

Pentru acest motiv, dintre multiplele înțelesuri ale unei noțiuni, le vom menționa pe unele necesare analizei informaționale și vom exclude semnificații pe care aceleași noțiuni le au în alte domenii de aplicație.

ȘERBAN EPURE



1. Cibernetica.
Sistem aflat în interacțiune cu mediul ambiant



2. Structură matematică.
Cupolă geodezică — R. Buckminster Füller.

1. Cibernetica

Știință constituită după anul 1948, ca rezultat al unor cercetări ce s-au completat reciproc, și anume cele ale lui:

Norbert Wiener (« Cibernetica sau controlul și comunicarea la om și mașină » — 1948),

C. Shannon și W. Weawer (teoria matematică a informației — 1949) și

W. Ross-Ashby (teoria sistemelor autostabilizatoare — 1952).

Cibernetica este definită în mai multe feluri, în funcție de acel aspect al ei care este considerat mai important, și anume:

a) Știință care se ocupă cu controlul și comunicarea la om și mașină, avînd în vedere sisteme care își mențin existența față de o ambianță care include elemente și factori de perturbare a existenței lor (Wiener).

b) Teorie a interacțiunii (în legătură cu obiectul ciberneticii, care este acela al interacțiunilor între sisteme) (A. Ducroq).

c) Teorie a acțiunii eficiente (în legătură cu procedeele de realizare a autoreglării, autostabilizării și autoorganizării sistemelor) (L. Couffignal).

d) Teorie a sistemelor complexe (în legătură cu aspectul performanțional al comportamentului unui sistem) (A. A. Moles).

e) Cibernetica este o teorie a mașinilor (automatelor) complexe și hipercomplexe (în legătură cu capacitatea de învățare a sistemelor) (J. von Neuman).

Cibernetica este deci o știință care se ocupă cu studiul comportamentului sistemelor aflate în interacțiune, avîndu-se în vedere obținerea, transmiterea, stocarea și interpretarea informațiilor, energiilor, între sistem și ambianță, ca și între sistem și subsistemele sale, în vederea asigurării existenței lui prin autoreglare, autoorganizare și autostabilizare.

2. Structură

A. Ansamblu unitar, avînd legi proprii de acțiune și dezvoltare, o cauzalitate proprie și o individualitate funcțională proprie (R. Mucchielli).

B. Sistem de transformări, care comportă sistemul său propriu de legi de formare și care se conservă sau se dezvoltă prin mecanismul însuși al acestor transformări, fără a apela la elemente exterioare sau a ieși în afara propriilor limite (J. Piaget).

Noțiunea de structură este foarte largă și încă divergentă, în legătură cu semnificația pe care o capătă în diferitele domenii de aplicație (matematici, lingvistică, psihologie etc.).

Ea este comună însă tuturor structuraliștilor prin două țeluri:

a) Acela al unei inteligibilități intrinseci, pe baza postulatului că o structură își este suficientă, și nu are nevoie, pentru a fi percepută, de elemente ce-i sînt străine, și

b) Acela de a recunoaște structuri prin analiză și de a modela altele.

Proprietăți:

a) O structură este o totalitate (asigurată de legile ei de transformare care implică însăși compunerea ei funcțională).

b) O structură este o transformare (legile de « totalitate » fiind constructive, ele sînt structurate dar și structurante).

c) O structură implică autoreglarea (adică își asigură conservarea în limitele sale).

Autoreglarea are un caracter operator. În interior, ea menține echilibrul propriu, iar spre exterior este constructivă.

3. Intrare a unui sistem

Sursă de acțiune exterioară, determinantă pentru comportamentul sistemului.

4. Ambianță

Ansamblul tuturor intrărilor unui sistem (Ross-Ashby).

5. Ieșire a unui sistem

Comportament corelativ intrării.

6. Comportament

A. În general, mod de existență a unui sistem.

B. Comportamentul este o structură cu sens, determinată de stimul (intrare), de specificul relațiilor sistem-ambianță, și de structura sistemului, ca element care include istoria și experiența lui trecută.

Deși comportamentul este aspectul direct sesizabil al unui sistem, nu se poate postula (odată cu școala behavioristă) identitatea între comportament și structură, căci două sisteme cu comportamente identice pot avea structuri diferite, sau două structuri identice pot avea, în aceleași condiții, comportamente deosebite. Comportamentul nu este o simplă relație cauză/efect, ci rezultatul implicării sistemului în toată adîncimea sa.

a) Comportamentul este o activitate structurantă (J. Piaget).

b) Comportamentul este constituit în timp (Wiener), în sensul că ordinea în timp a comportamentelor unui sistem nu este indiferentă.

c) Comportamentul este rezultatul interacțiunilor între sisteme.

tribună

notații despre terminologia criticii*

Evoluția modernă a esteticii, nu rareori în pas cu evoluția reprezentărilor strict științifice (și conceptele corespunzătoare) este, într-un anume fel, reflectată de capacitatea de a *nuanța*, de a restitui deci, în judecăți de valoare, din ce în ce mai mult din bogăția, de altfel infinită, a obiectului ei. Cîștigul acesta acordînd virtual un spor de aprehendare, de cuprindere și, în cele din urmă, de competență și autoritate, se realizează însă numai cu condiția ca instrumentele noi să fie realmente folosite și, paralel, judecata generalizatoare să se exprime în termeni adecvați, a căror deschidere să fie reală. Forța lor ar proba astfel nu rezistența unei reprezentări depășite, care s-a deghizat sub nume nou, ci eficiența conceptului ameliorat. Este un fapt de notorietate mutația de termeni în analiza critică modernă supralicitată însă astăzi de anumiți termeni între care, cu certitudine, de exemplu, cel de structură (dar nu numai el). Din păcate, paralel cu asimilarea cuvîntului — și asta în condițiile unei justificate atitudini critice față de concepte care prin supralicitare și-au uzat de timpuriu eficacitatea! — nu s-a petrecut decît rareori ameliorarea calitativă a demersului estetic, în primul rînd pentru că structura a fost invocată *diletant*, în locul unui termen sau din teama față de caracterul său tradițional, în speță: forma.

Estetica și-a asumat conceptul de structură pe filiera lingvistică (aici cu sensul de a construi, aplicat strict în gramatică și ducînd la modelele abstracte de limbaje și la acțiunea lor potențial-generativă), paralel cu celelalte științe, dar potrivit necesităților sale. Nu se poate vorbi nici astăzi de un consens general — o estetică exclusiv structuralistă și-ar epuiza curînd existența — dar notele definitorii ale conceptului caracteristic pot fi precizate. Considerată (Roland Barthes) totalitate a părților componente, reprezentare a relațiilor definitorii în cuprinsul operei (M.C. Beardsley), ea este un *model ideal* și, în această calitate, corespunde — odată stabilită prin analiza concretă a operei condusă pînă la invarianții ei — unor trăsături reale ale operei însăși. Preocuparea pentru structura unei opere este o operație *reductivă*, *retragere spre schiță* (cum anticipează încă Blaga). Diferențierea dintre structuri nu decurge din aspectul formal: același element morfologic sau compozițional poate *semnifica*, într-un context sau altul, profund contradictoriu. Structura are inerție, o lene eleată, mișcarea ei e virtuală, de aceeași calitate cu posibilitatea ca broasca țestoasă să întreacă iepurele. Demițînd din zona lor timpul, structurile reprezintă — din unghiul analizei — radiografii adînci, pînă la stratul ultim al relației dintre elementele operei artistice. Dar ele se manifestă ca atare — și se poate vorbi despre ele ca atare — doar cînd exprimă conștiința lor de sine, și aceasta este semnificația. Opera de artă se recomandă spre public prin formă — și am în vedere astfel dorința de comunicare și confruntare cuprinsă în orice act de creație; spre structură *accedem*. Ea nu este scop, ci mijloc. Din perspectiva criticului, *calitatea de instrument metodologic* al investigării creației este predominantă. Din cel al creatorului, putința stăpînirii semnificantului — esențialmente material — astfel încît opera să atingă valori expresive (semnificații) maxime cu un minimum de mijloace. Din cel al consumatorului — impactul operei ca unitate a semnificației și semnificantului.

Structura artistică nu se identifică deci cu forma, nu acoperă sensul ei, nu face inutilă analiza, uneori justificată, în termenii unității conținut-formă (sau a altor perechi categoriale). În sensul ei de *Bildung*, *configuration*, *shape*, forma include relațiile conținutului și are în vedere o finalitate estetică determinată. În raport cu structura pe care o poate revela examenul *la obiect* al tabloului sau a sculpturii e de sesizat faptul că de îndată ce conținutul se precizează în această structură, el se aburește cumva de suflarea rece a unei alte semnificații. Structura se apropie destul de mult de formă în sensul ei de *Gestalt*, *ensemble*, *wholeness*. N-ar urma decît să fie folosită ca atare și astfel deseori dispariția formei — de care s-a vorbit — ne-ar apărea la fel de iluzorie ca și dispariția materiei cîndva (și anume atunci cînd reprezentarea ei în concept fusese depășită). *Inertă și rezistentă, invariantă deci*, structura poate defini etape, viziuni, este ca urmare — deși sincronică în sine — aptă de judecăți în timp, ceas care nu bate secunde ci confruntă, lăsînd ușor trădată sincronizarea mimetică la ritmul unuia sau altuia. Forma e imitabilă; structura e organică, necesară, strat autentic și relativ ultim. Caracterul ei deschis, simbolic limitat, de nedespărțit de suportul ei, în vreme ce limbajul ei — conotativ — este prin excelență ambiguu, inimitabil și irepetabil. Faptul că în arta plastică modernă au apărut în ultima vreme structuri *ezitante* (în contextul tendinței spre spectacol a artelor și literaturii) va duce la perfecționarea conceptului și la diferențierea lui și mai netă de formă, pe care uneori se crede că o înglobează.

Cîștigînd metode și concepte noi, estetica nu-și poate permite nici luxul renunțărilor globale și nici ambiția unei unice și atotcuprinzătoare chei. Uneori se vorbește de forme, dar se au în vedere structuri (a fost cazul multor cronici la expoziția lui Gh. Iliescu-Călinești și este cazul analizei, încă impresioniste, literaturizante, a creației lui Țuculescu de pildă); alteori, structura e departe de a fi intuită cel puțin (nu mai spun analizată cu ajutorul unor tehnici de « radiografiere » și precizată ca atare), termenul înlocuind, evident, pe cel de formă și raportînd astfel fals despre realitatea operei. În fine, *structură* în sine nu înseamnă nimic, ea cere definirea semnificației sau cel puțin definirea ei prin semnificație (deși abuzul în acest sens ar putea avea efecte similare cu conținutistica și tematologia îngustă).

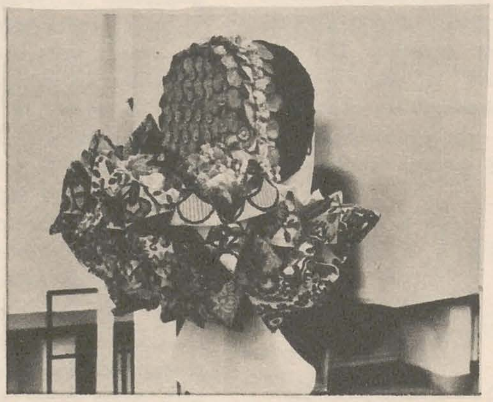
Posibilitatea principală a activării unei structuri date, adică a imaginării unei arte permutaționale (dar de altă calitate decît aceea realizată cu ajutorul computerelor) a determinat și apariția termenului artă structuralistă (discutabil, firește!). Nu interesează aici poziția unora sau altora față de o asemenea *artă a unei legi fixe, de relație*, aplicată asupra unor elemente diferite, care sînt puse în această relație. Fapt este că tendința, ca atare, reflectă și ea algoritmizarea procesului creator însuși, adică programarea sa, în contextul schimbării raportului dintre conținutul afectiv (senzorial) și cel logic (rațional), dintre spontaneitate și elaborare. Structura poate fi concepută cu o finalitate (semnificativă) controlabilă, adică decorativă (și acesta e cazul artei de efect optic), provocatoare (psihologic, și pe această cale înglobînd o gamă largă ce merge de la stimulul euristic neutru, ca în cazul happening-ului, pînă la agresiunea vizuală vizînd eroticul, patologicul), creatoare de ambianțe. Evident că, judecata de valoare asupra operei de artă monumentală, dedicată unor ansambluri arhitectonice de o anumită configurație, presupune analiza adecvării structurilor și astfel a convergenței semnificațiilor. Prea rar însă, în asemenea cazuri, se depășește notația critică de pe poziția autonomiei estetice a obiectului analizat și ca urmare continuă să se permanentizeze ineficiența acestor intervenții într-un domeniu de adînc interes public.

Faptul că examenul structural, un examen pretențios de specialitate, are o adecvare variabilă de la un obiect la altul reflectă o realitate din cîmpul artei moderne și anume aceea că operele nu sînt acordate pe nota unică a ultimei metode de investigare, examenul de valoare nereducîndu-se la constatarea rezonanței. Visul criticului diletant, de a ajunge în stăpînirea unui ultim concept sau a unei ultime metode de analiză și apreciere, e năruit de progresul unei arte care poartă cu sine, în diversificarea ei excepțională, și necesitatea unor mijloace diverse de cunoaștere și valorificare.

MIHAI NADIN

* În legătură cu această problemă a se consulta și antologia din scrierile lui Gillo Dorfles din prezentul număr, pg. 25—27.

ARTĂ POPULARĂ



Muzeul Satului a găzduit în noiembrie-decembrie 1970 expoziția *Portul popular, broderiile și țesăturile la românii din Banatul iugoslav*, manifestare înscrisă în programul de schimburi culturale dintre țările noastre vecine și prietene.

Expoziția a avut meritul de a atesta vitalitatea și bogăția artei populare — limitată de această dată numai la unele categorii, a portului și ale interiorului țărănesc — din satele cu populație românească ale Voivodinei, limitrofă Banatului, cunoscută și sub denumirea de Banatul iugoslav.

Este semnificativ că gruparea pieselor expuse subliniază filiația motivelor și a tehnicilor din arta Banatului iugoslav cu arta unor ținuturi românești, respectiv cu cea din Banat, Crișana și Oltenia. Impresionează în mod deosebit armonia cromaticii, croiul simplu, strălucirea broderiilor, morfologia decorului întîlnit la costumele de sărbătoare ale femeilor din Uzdin, Torecul Mic și Torecul Mare, la chilimurile și ponievile din Straja, Vladimirovat și Locove, elemente ce se înscriu pe linia simțului artistic rafinat.

Apreciind ideea unei asemenea manifestări sugerăm continuarea acestei inițiative, propunînd, de pildă, organizarea unei expoziții, în cadrul căreia să fie valorificată creația populară a diverselor meșteșuguri din acele locuri.

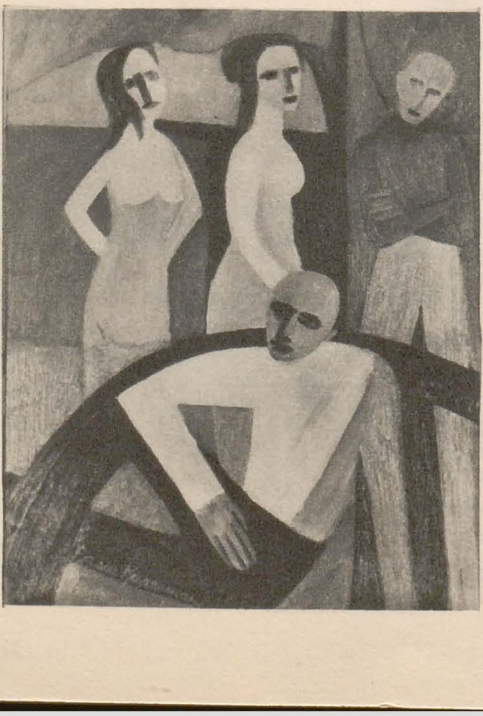
IRINA CAJAL MARIN

BASIA KUPERMAN

Sala de expoziții a *I.R.R.C.S.* a găzduit în perioada noiembrie-decembrie expoziția pictoriței Basia Kuperman din Argentina. Cunoscută în viața artistică argentiniană prin expozițiile sale personale ca și prin participările la manifestări de artă colective în cadrul cărora i s-au decernat unele distincții de prestigiu (*Premiul I* al *Salonului* din Rosario, *Premiul I* al *Salonului* din San Fernando ș.a.), Basia Kuperman a expus la București 23 lucrări de pictură în ulei și 12 monocopii în culori.

Arta Basiei Kuperman este o artă a realității, în sensul că păstrează un permanent contact cu mediul ambiant, lucrările sale fiind proiecții ale spiritualității argentiniene. Indiferent că se oprește asupra peisajului, demonstrînd o particulară preferință pentru poezia ranchos-urilor, sau surprinde portrete, în special din lumea celor nevoiași, pictorița receptează realitatea selectiv. Lucrările sale demonstrează că sensibilitatea delicată și vitalitatea conceptuală pot fi armonizate într-o formulă personală, păstrată în limitele figurativului. Renunțînd la procedeul valorației, așternînd culorile în tonuri pure, compacte, opunînd tonurile calde celor reci, artista își învăluie lucrările într-o lumină « inventată », înscriindu-și creația în seria căutărilor moderne de a învesti cromatica cu noi funcțiuni. Culoarea devine nu numai o funcțiune a spațiului — delimitînd volume și sugerînd profunzimi — ci și o modalitate de confesiune, de a surprinde un sentiment și de a comenta o realitate. (În ilustrație: *Omul angrenaj visează, Așteptînd, Fată speriată*).

BALCICA MĂCIUCĂ



BRĂDUȚ COVALIU

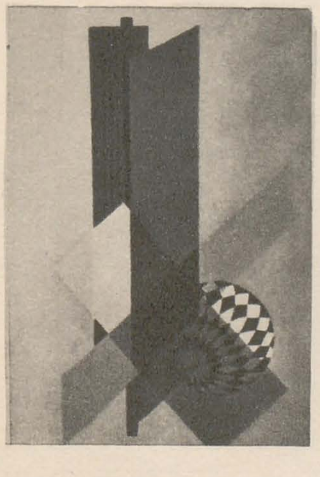
PICTURĂ

Sala *Dalles*. Octombrie 1970. A unsprezecea expoziție personală. 94 lucrări de pictură în ulei.

AUREL ACASANDREI

PICTURĂ și DESEN

Sala *Kalinderu*. Noiembrie 1970. A treia expoziție personală, cu 36 lucrări de pictură în ulei și 17 desene.



ELENA URDĂREANU-HERȚA

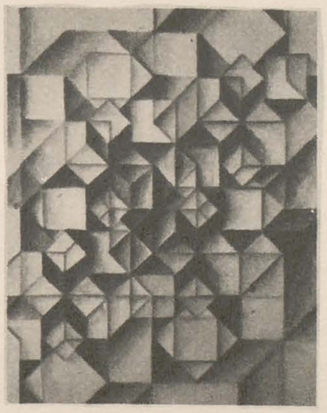
PICTURĂ

Galeriile de artă Simeza. Noiembrie 1970. A doua expoziție personală, cu 17 lucrări de pictură în ulei.

DINU ȘERBAN

PICTURĂ

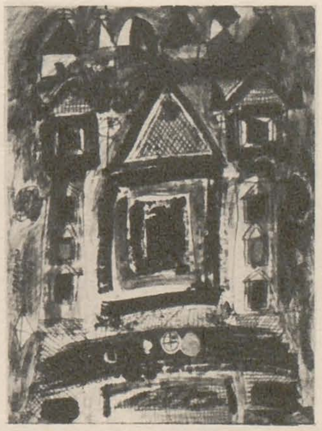
Galeriile de artă Simeza. Noiembrie 1970. A treia expoziție personală, cu 22 lucrări de pictură în ulei.



LIVIU STOICOVICIU

PICTURĂ

Galeriile de artă Amfora. Noiembrie 1970. A doua expoziție personală, cu 24 lucrări de pictură în ulei.



LAURENȚIU VASILESCU

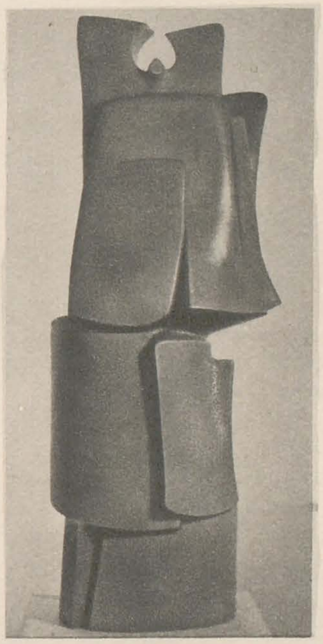
PICTURĂ, DESEN

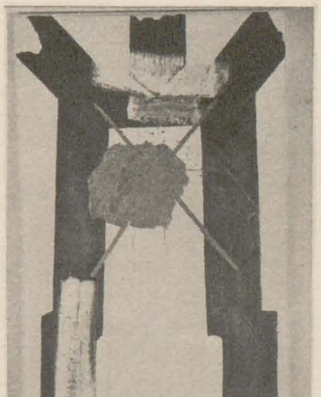
Casa Arhitectului. Noiembrie-decembrie 1970. 25 desene și 6 acuarele, reprezentînd priveliști din Franța, 21 picturi în ulei și tehnici combinate.

EXPOZIȚIE DE GRUP

CERAMICĂ, PICTURĂ, OBIECTE

Galeriile de artă Apollo. Noiembrie 1970. Au expus: Costel Badea — 10 obiecte din ceramică cu glazuri mate; Ion Grigore — 12 picturi în ulei; Virgil Preda — 5 picturi în ulei și 4 obiecte în tehnici combinate.





SÁNDOR ZOLCSÁK

PASTEL

Holul *Institutului de teatru* din Tîrgu Mureș. Noiembrie-decembrie 1970. A treia expoziție personală cu 14 picturi în pastel, reprezentînd nuduri.

BORBÁLA PORZSOLT

DESEN

Holul *Institutului de teatru* din Tîrgu Mureș. Noiembrie-decembrie 1970. A doua expoziție personală, cu 14 desene în tuș, reprezentînd nuduri și studii de nud.

RECTIFICARE

În nr. 11 al revistei, la pag. 29, explicația corectă a reproducerii cu nr. 2 este: Jan Slothouber, William Graatsma (Olanda): Structură celulară cubică, iar cea a reproducerii cu nr. 6 este: Arnold Hauckeland (Norvegia): Sculptură solară.

RÉSUMÉ

CATÉGORIES DE FORMES EXPRESSIVES DANS L'ART MODERNE

En partant de l'idée que dans l'art européen d'essence grecque la création esthétique commence avec les grandes formes visibles (transfigurées artistiquement en fonction du principe de la *mimesis*) pour arriver aux formes possibles, en alternative, ou même aux formes qui trahissent des compositions microstructurales du monde réel, le prof. Titus Mocanu considère que cette multitude de formes d'expression qui caractérise le langage compliqué de l'art moderne exige une systématisation.

L'idée d'une classification des formes visuelles représente un premier élément de cette systématisation. Selon les critères de division proposés par l'auteur, les formes pourraient se classer en : 1) formes géométriques pures ou idéales, 2) formes successives sérielles ou dynamiques, 3) formes allégoriques, 4) formes fantastiques tendant vers des mondes possibles soit par l'altération inattendue des faits de la nature, soit par l'invention de mondes nouveaux, iréels, 5) formes-objectuelles tendant vers les macro-objets naturels exemplaires, en vertu de la tradition, ou bien vers les choses banales, quotidiennes, dans l'alternative moderne, ou encore vers les domaines des tissus intimes, microscopiques, des réalites qui composent le monde matérial, 6) enfin, des formes capricieuses disposées dans des espaces plastiques abstraits sans pour autant chercher « à témoigner » pour une autre réalité transcendente comme il arrive généralement dans le cas des formes allégoriques.

Il existe certainement aussi la possibilité de l'interpénétration des différentes catégories de formes, et cela en raison du besoin permanent de la sensibilité humaine d'élargir au maximum la sphère d'existence des formes de la visualité.

STRUCTURES DU STYLE. ION SĂLIȘTEANU

Le cycle « Structures du style » dans l'art roumain contemporain se poursuit avec l'article «Abstraction agreste» dans lequel le critique d'art Anca Arghir présente une sélection de peintures de Ion Sălișteanu, artiste ayant franchi la quarantaine et dont les œuvres ont figuré dans plusieurs expositions internationales d'envergure.

Anca Arghir se propose d'aborder l'œuvre du peintre par la double grille du géometrisme ornemental folklorique et du géométrisme abstrait, qui s'interpénètrent et aboutissent non pas à une synthèse mais à une action-réaction qui se déroule dans l'image. A l'intérieur d'un ordre ornemental de figures élémentaires — cercle, carré, point, ligne droite — le peintre introduit la dynamique organique, « un code de la croissance » qui brouille la rigueur, qui introduit « l'erreur », « l'accident ontologique » au cours du procès régulier qui devrait être l'image ornementale. Une géométrie qui se pose et se nie continuellement, s'opposant à l'exactitude pour échapper à la condition dont parle le personnage de Malraux, Lin, lorsqu'il écrit : « l'Occident, que je concevais comme un pays dévoré par la géométrie ».

C'est ainsi qu'apparaît un dialogue visuel qui fait du style de Ion Sălișteanu le produit exemplaire d'un art qui atteint à l'universel par le particulier.

LABORATOIRE. ILIE PAVEL

Ilie Pavel est connu dans les milieux artistiques pour sa participation à la Biennale Internationale du constructivisme de Nürenberg (1969) et au Festival d'Edinbourgh de 1970. De même que les promoteurs de « l'art pauvre ». Ilie Pavel accorde dans sa pensée artistique un rôle important, sinon le plus important, au *rituel contemplatif*. Une grande partie du musée imaginaire personnel de l'artiste est occupé par des « faits normaux », dans l'ordre des choses, qu'il se propose de considérer comme magiques et miraculeux (un nid d'oiseaux, par exemple). Les objets et les environnements proposés par Ilie Pavel découlent des poétiques de l'émerveillement et de l'ingéniosité. Son ancien intérêt pour le constructivisme s'est déplacé vers la recherche d'une solution ayant un maximum d'élasticité en ce qui concerne les modalités d'aborder la réalité.